



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Título: ESTÉTICAS DE LA MULTITUD GLOBAL: REVUELTAS INTERCONECTADAS 2011-15

Autor: Bernardo Gutiérrez González

Tutora: Aurora Fernández Polanco

Área temática: 1. Arte-Investigación-Gestión

Investigación en la que se encuadra el TFM: Estudios visuales

Convocatoria: Junio (convocatoria ordinaria)

Año: 2020



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título: ESTÉTICAS DE LA MULTITUD GLOBAL: REVUELTAS
INTERCONECTADAS 2011-15

Autor: Bernardo Gutiérrez González

Tutora: Aurora Fernández Polanco

Área temática: 1. Arte-Investigación-Gestión.

Investigación en la que se encuadra el TFM: *Estudios visuales*

Convocatoria: Junio

Año: 2020

Índice de contenido

1.Introducción - Objeto de Estudio - Objetivos - Estado de la cuestión - Metodología

2. La «iconicidad otra» de las plazas

2.1 Dibujo situado: trazos, cuerpos, plazas

2.2 Estéticas de la cotidianidad

2.2.1 Imágenes de la cotidianidad, auto representación, construcción de mundo

2.2.2 Limpiar la plaza como acto estético de retaguardia

2.3 Un nuevo «régimen transmatérico de la imagen»

3. *Translocal body politics*

3.1 La apropiación del insulto como identidad colectiva temporal

3.2 Coreografía de la asamblea, sintaxis cívica y performatividad de las plazas

3.3 Imágenes que arden

4. Bienes comunes, cosmopolítica y estéticas de la sostenibilidad

4.1 Bienes comunes urbanos, bienes comunes naturales

4.2 Una aldea indígena al lado del estadio Maracanã

4.3 La performance cosmopolítica

4.4 Vivir bien en territorios existenciales

4.5 Estéticas de la sostenibilidad eco-social

5. “Por uma vida sem catracas”: pulsión de vida y producción de presencia

5.1 Torniquetes de la opresión

5.2 Una estética translocal de la desobediencia

5.3 Saltar, volar juntos, pulsión de vida

6. Conclusiones

RESUMEN. Las protestas árabes, el 15M español y Occupy Wall Street inauguraron en 2011 un intenso ciclo de revueltas globales interconectadas que sacudió el mundo hasta 2015. El nuevo ciclo de revueltas aportó un nuevo sujeto político («multitud global»), nuevas formas de hacer colectivas y una esfera híbrida de comunicación / organización. *Estéticas de la multitud global: revueltas interconectadas 2011-15* estudia cómo una nueva forma de gestión y circulación de las imágenes contribuyó a la conjunción de una «multitud global» con dinámicas translocales (simultáneamente locales y globales) de producción y mantenimiento del «común». El estudio incide especialmente en cómo la ocupación del espacio público afectó a una nueva cultura visual global que desborda la protesta. El «régimen transmatérico de la imagen» formulado en la presente investigación describe la producción de imágenes de los propios participantes, la reapropiación y la resignificación de las mismas de los medios de comunicación, la alteración de las imágenes o incluso su cambio de cuerpo y el aterrizaje de las imágenes en formato físico en los espacios públicos. Las imágenes de la «multitud global» circulan en los medios digitales y regresan al territorio devueltas a un nuevo estado material, reinventando vínculos sociales existentes o creando nuevas relaciones. La incorporación de Turquía y Brasil en 2013 al ciclo de revueltas globales tejó un ecosistema social de resistencia basado en la defensa de los bienes comunes urbanos, creando estéticas de una sostenibilidad eco-social y eco-comunitaria que preserva simultáneamente el equilibrio social y el ambiental. Las luchas brasileñas aportaron una nueva aproximación a los bienes comunes desde cosmopolíticas indígenas. Por otro lado, algunas prácticas artísticas estudiadas en *Estéticas de la multitud global: revueltas interconectadas 2011-15* visibilizan cómo intervenciones en el territorio (visuales o físicas) o prácticas de performance tejen un nuevo espacio relacional de los cuerpos y un esbozo de vida desmercantilizada.

Las revueltas interconectadas 2011-15 provocaron un hito en la historia, un sujeto colectivo que no se ha vuelto a repetir y un nuevo régimen visual de conjunción translocal. La «multitud global» inauguró una nueva forma de «producción de presencia» y «modos de estar» en el mundo.

Palabras clave. Estéticas de la protesta revueltas, multitud global, común, imágenes, visualidades, cultura visual, translocalidad, régimen transmatérico, *performance*, ocupación, plaza, espacio público, modos de estar

ABSTRACT. The Arab protests, the Spanish 15M and Occupy Wall Street inaugurated in 2011 an intense cycle of interconnected global revolts that shook the world until 2015. The new cycle of revolts brought a new political subject («global crowd»), new collective ways of doing and a hybrid sphere of communication / organization. *Aesthetics of the global crowd: interconnected revolts 2011-15* studies how a new form of image management and circulation contributed to the conjunction of a «global crowd» with translocal (simultaneously local and global) dynamics of production and maintenance of the commons. The study especially focusses on how the occupation of public space affected a new global visual culture that overflows protest. The «transmateric regime of the image» formulated in the present research describes the production of images by the participants themselves, the reappropriation and resignification of those images from the media, the alteration of images or even their change of body and the landing of images in physical format in public spaces. The images of the «global crowd» circulate in digital media and come back to the territory returned to a new material state, reinventing existing social ties or creating new relationships.

The incorporation of Turkey and Brazil in 2013 into the cycle of global revolts wove a social ecosystem of resistance based on the defense of the urban commons, creating aesthetics of eco-social and eco-communitarian sustainability that simultaneously preserves social and environmental balance. The Brazilian struggles brought a new approach to the commons from indigenous cosmopolitics. On the other hand, some artistic practices studied in *Aesthetics of the global crowd: interconnected revolts 2011-15* make visible how interventions in the territory (visual or physical) or performance practices weave a new relational space of the bodies and an outline of de-commodified life.

The 2011-15 interconnected revolts sparked a landmark in history, a collective subject that has never been repeated and a new visual regime of translocal conjunction. The «global crowd» inaugurated a new form of «production of presence» and «ways of being» in the world.

Key Words. Aesthetics of protest, revolts, global crowd, multitude, commons, images, visual culture, visualities, translocality, transmaterial regime, occupation, occupy, public space, performance, square, ways of being

1. Introducción



Figura 1. Ocupación de la Puerta del Sol de Madrid (21/05/11) Foto: Pablo G Villaraco

Desde el 19 hasta el 25 de mayo de 2011 una pequeña cámara retransmitió desde lo alto lo que ocurría en la acampada que ocupaba hacía días la puerta del Sol de Madrid. El canal Sol TV se limitaba a emitir en *streaming* en una web una imagen fija, arropada con sonido ambiente. En la retransmisión apenas se distinguían cabezas, cuerpos, ropa, lonas azules, pancartas ininteligibles. Imposible reconocer a nadie. Imposible identificar rostros, identidades individuales. El plano fijo de Sol TV delimitaba un cuerpo colectivo tejido de parloteos, gritos, carne en movimiento. Los espectadores absorbían aquel cuerpo con el rumor de fondo, con la respiración profunda de una presencia encarnada. Aunque los fundadores de Sol TV tenían en mente realizar entrevistas y reportajes¹ sobre la Acampada Sol del movimiento 15M, el canal se desactivó tras 136 horas de transmisión, desbordado por las circunstancias: en su corta vida acumuló más de diez millones de visitas. Las imágenes de la incipiente Acampada Sol –la retransmitida, la fotografiada, la dibujada, la que viajaba dentro de charlas o de tuits– afectó a millones de personas. En pocos días, se levantaron doscientas acampadas² en las plazas de las principales ciudades del Estado español. Las imágenes derivadas de la transmisión de Sol TV remitían a las que habían atravesado el mundo tras la ocupación la plaza Tahrir de El Cairo en enero de ese mismo año. Ambas imágenes –Sol, Tahrir– áreas. Imposible reducir aquellas acampadas a los lemas de sus pancartas, a las posibles demandas sus participantes. Ambas visibilizaban un sujeto político nuevo de difícil definición. Mikala Hylding Dal sostiene que la vista-de-pájaro de la rugiente Tahrir inscribió a la plaza en la iconografía global. El desdoblamiento de los acontecimientos estaba concentrado en esa imagen en la que la historia se manifiesta como icono³.

1 La idea de *Sol.tv* fue de los periodistas Pepa González y Kike Álvarez, vecinos de la Puerta del Sol. La televisión (www.soltv.tv) se puso en marcha el 10 de mayo de 2011. “El canal Sol TV, con retransmisión en directo desde la Puerta del Sol, tiene unos 8.000 telespectadores”. Acceso el 3 de marzo de 2020 <https://www.europapress.es/madrid/noticia-canal-sol-tv-retransmision-directo-puerta-sol-tiene-8000-telespectadores-20110519202645.html>

2 Lista de acampadas elaborada por 15Mpedia.org https://15mpedia.org/wiki/Lista_de_acampadas

3 Mikala Hylding Dal, “Introduction”, en Mikala Hylding Dal (ed). *Cairo : Images of Transition : Perspectives on Visuality in Egypt, 2011-2013* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2013), 17

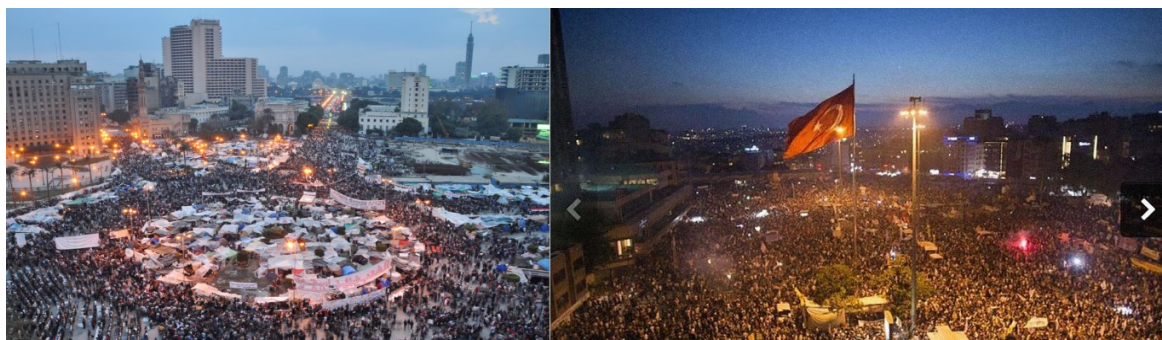


Figura 2. Izda: Plaza Tahrir, El Cairo, 09/02/11 (Jonatham Rashad). Dcha: plaza Taksim, Estambul, 15/06/2013 (Fleshstorm)

La investigadora turca Begüm Özden Fırat encuadra las imágenes aéreas de las acampadas en la «perspectiva dron⁴», que permite visibilizar a las personas que ocupan una plaza como el sujeto político «la gente»

Las fotografías de las multitudes ocupando plazas se convirtieron en metáforas de un movimiento en común. Las imágenes demostraron que había una cultura común de la protesta política, que consistía en la ocupación de un espacio urbano (...) y la organización de un revolucionario día a día en las acampadas⁵.

Mientras Sol TV emitía sin cortes lo que ocurría en la puerta del Sol de Madrid, los medios de comunicación intentaban representar al nuevo sujeto que ocupaba las plazas a partir de lógicas basadas en líderes individuales y gestos heroicos. El diario *El País* intentó mitificar a Alejandro, un joven desempleado que cambió la placa del ayuntamiento de Valencia por Plaça del Quinze de Maig. El autor del texto *Él cambió el nombre a la plaza*⁶ proyectaba sobre Alejandro la etiqueta de líder y apostaba porque esa imagen se convertiría en un icono de aquella revolución. Algo similar ocurriría el 28 de mayo de 2013 en Estambul, durante las ocupaciones del parque Gezi. La fotografía de la joven Ceyda Sungur siendo atacada con gases lacrimógenos por la policía en el parque activó un intenso proceso de viralización y emocionalidad colectiva. La imagen de Ceyda Sungur con un vestido rojo, una bolsa blanca y su cabellera siendo desplazada hacia arriba por el gas se convirtió en pocos días en uno de los principales iconos de las revueltas turcas⁷.

4 Un dron es un pequeño artefacto volador que puede ser teledirigido e incluir una cámara

5 Begüm Özden Fırat, "Drones and Streets: Iconic Images of the Tahrir and Gezi Occupations". El texto será publicado por Routledge en *Art and Activism in the Age of Systemic Crisis: Aesthetic Resilience*, editado por Elize Steinbock, Bram Ieven y Marijke de Valck. Cortesía de la autora.

6 Pablo Ferri, "Él cambió el nombre a la plaza", *elpais.com* (21 de mayo de 2011)

7 "How a 'Lady in Red' became the symbol of Turkey's unrest". Acceso 1 de junio de 2020 theverge.com/2013/6/7/4405412/ceyda-sungur-lady-in-red-photo-becomes-symbol-of-turkey-protests



Figura 3. De izda a dcha: Osman Orsal / Reuters, ilustración anónima, OccupyGezi (Adbusters)

Sin embargo, a pesar de la presión mediática, la joven académica rechazó convertirse en lideresa del movimiento y apenas dio una breve entrevista⁸. Los participantes y simpatizantes del auto proclamado movimiento *Diren Gezi* (“Resiste gezi”) usaron la imagen de la *kirmizili kadin* (“mujer de rojo”) como herramienta constitutiva de un sujeto colectivo, con mecanismos que van más allá de la iconicidad clásica⁹. Si para Robert Hariman y John Louis Lucaites las fotografías icónicas contienen “un enaltecimiento dramático de posturas y gestos que comunican reacciones emocionales al instante”¹⁰, las imágenes emblemáticas del ciclo de revueltas se construían con otra lógica de circulación y significación.

Mientras los grandes medios de comunicación fracasaban con sus fórmulas icónicas, el movimiento de la ocupación de las plazas se reconocía en la mencionada «perspectiva dron» y en las imágenes que captaban el espíritu del incipiente sujeto político: imágenes tomadas a ras de suelo por los propios acampados. Imágenes que retrataban la cotidianidad, el día a día, las infraestructuras efímeras levantadas para posibilitar la convivencia de los cuerpos en el espacio público. Imágenes de actividades como “cocinar, limpiar, hacer té, dormir, hablar, escuchar, discutir, resolver logísticas o cuidar a quien estuviera a tu lado”¹¹. Imágenes que surgían y circulaban desde el cuerpo colectivo de las acampadas, imágenes que más que representar al movimiento, creaban movimiento. Imágenes performativas que afectaban y provocaban pertenencias, subjetividades y acciones colectivas.

¿Por qué la «perspectiva dron» y la perspectiva a-ras-de-suelo encajaban con un nuevo sujeto colectivo que buscaba una forma política y una estética de auto representarse?

8 “Taksim Gezi Parkı’nın sembolü oldu” (Entrevista a Ceyda Sungur). Acceso el 1 de junio de 2020 <http://www.milliyet.com.tr/gundem/taksim-gezi-parki-nin-sembolu-oldu-1715978>

9 Ver el capítulo 2. *La «iconicidad otra» de la «multitud global»*

10 Robert Hariman y John Louis Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 36.

11 Özden, “Drones and Streets”, 13

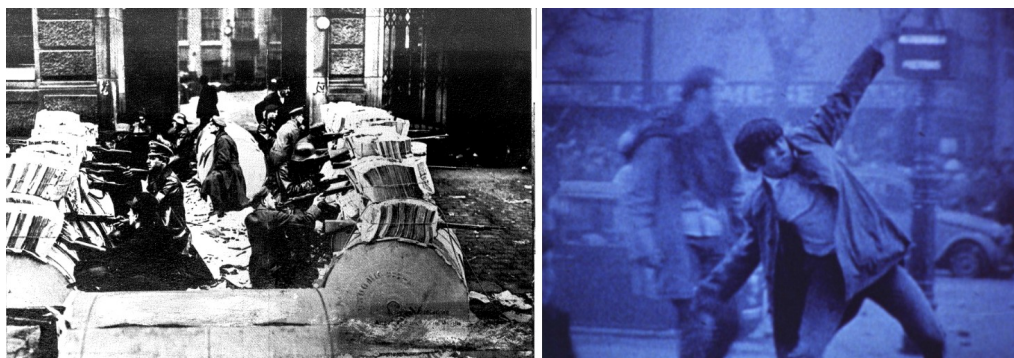


Figura 4. Izda: Barricada en Berlín, 1919. Foto: *Revolutions*, Michel Löwy Dcha: fotograma de 'Le fond de l'air est rouge' de Chris Marker

Un montón de adoquines en una barricada callejera durante la Comuna de París de 1871. Un barricada hecha de periódicos en el Berlín del Levantamiento Espartaquista de 1919. Mujeres con pancartas en las calles de Shanghai, catapultando la revolución china de 1949. Imágenes formando constelaciones, desajustando el orden estático del mundo. En el libro *Revolutions* (2000), Michael Löwy recopila fotografías de revoluciones de diferentes épocas y argumenta que la idea de «revolución» solo se consolidó a finales del siglo XIX gracias a las imágenes. La revolución, antes de ser un concepto, fue una cuestión de imagen e imaginario. Las fotografías son un arma que revela una cualidad mágica o profética de un momento dado. “La foto puede ser no solo un reflejo de la realidad, sino devenir también un componente de historias de transformación social”¹².

Después de las revueltas de mayo de 1968, el formato audiovisual desplazó considerablemente al fotográfico. Los mecanismos de control y censura de las grandes cadenas televisivas y de las multinacionales del cine congelaron la visualidad profética y viral de la revolución. “La revolución no será televisada”, cantaba Gil Scott-Heron en 1970. Las imágenes de revueltas llegaban con cuenta gotas, dispersas, acotadas a revistas, exposiciones, libros. En *Le fond de l'air est rouge*, un documental que Chris Marker trabajó entre 1967 y 1977, imágenes de diferentes revueltas de la historia se relacionan con simetrías provisionales, entrelazando perspectivas pasadas, presentes y futuras. Escenas de *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein buscan una relación visual con el entierro del obrero Pierre Overney en París en 1972 o con las protestas de los Black Panthers estadounidenses. El montaje rompe la progresión lineal del relato. La historia se convierte en una repetición de motivos, de constantes inicios, desarrollos, finales y recomienzos. George Didi-Huberman afirma en el catálogo de la exposición *Sublevaciones* (2018) que las revueltas hacen confluir épocas por medio de imágenes y abren líneas de fuga. El deseo de las sublevaciones desencadena reaperturas de lo posible e “interrumpen una historia que todo el mundo creía concluida”¹³.

12 Michael Löwy, *Révolutions* (Paris: Hazan, 2000), 503

El monopolio del relato lineal televisivo / mediático se vio interrumpido con las manifestaciones contra la cumbre de la Organización Mundial del Comercio en Seattle (Estados Unidos) de 1999. Un nuevo tipo de activismo empezó a usar blogs, vídeos e imágenes para contra informar sobre los acontecimientos. En Seattle nació la organización de comunicación alternativa Indymedia, inaugurando lo que vendría a denominarse «movimiento antiglobalización». Dicho movimiento, incorporaba a su vez las formas carnavalizadas de protesta y las tácticas y las estéticas de colectivos *Reclaim the Streets* (Inglaterra) o Wu Ming (Italia). A su vez, el «movimiento antiglobalización» abrazaba los imaginarios del movimiento zapatista de Chiapas (México), que desde 1994 trazaba una línea de fuga al fin de la historia propugnado por Francis Fukuyama¹⁴ tras la caída del bloque comunista.

Las revueltas que eclosionaron en el mundo a partir de 2011 supusieron un parteaguas. Si durante las protestas del ciclo antiglobalización eran grupos alternativos organizados como Indymedia los encargados de la cobertura, a partir de 2011 eran los propios manifestantes los encargados de la misma, así como de la captura y puesta en circulación de las imágenes. Por primera vez en la historia, como afirma el filósofo brasileño Rodrigo Nunes, fueron los «desorganizados»¹⁵ los encargados de protagonizar un ciclo de revueltas. La revolución será tuiteada¹⁶, proclamaba un lema de las protestas del parque Gezi de Estambul en 2013. ¿Qué dinámicas de acción colectiva adoptaron los «desorganizados»? ¿Qué novedades visuales aportaron?

1.1 Objeto de Estudio

El objeto de estudio del presente Trabajo Fin de Máster (TFM) es determinar cómo las imágenes contribuyeron a la conjunción de un tipo específico de «multitud» con una fuerte conjunción global durante el ciclo de revueltas 2011-2015. Antes de abordar las cuestiones visuales y estéticas, conviene profundizar en algunas características de dichas revueltas.

La presente investigación tiene como objeto de estudio los mecanismos visuales, narrativos, iconográficos y simbólicos de conexión global de algunos de los episodios de las revueltas del ciclo 2011-15. Estudiaremos las revueltas árabes de 2011, el 15M de España, el movimiento Aganaktismenoi anti austeridad de Grecia, Occupy Wall Street en Estados Unidos, toda la oleada del año 2011 (especialmente la protesta global del 15 de octubre, #15O), el #YoSoy132 mexicano (2012), la oleada de #DirenGezi en Turquía en 2013, las Jornadas de Junio de Brasil (2013), así como las protestas contra el Mundial de Fútbol de 2014, y #OccupyHK en HongKong

13 George Didi-Huberman, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo & Jeu de paume. (2018). *Sublevaciones* (Buenos Aires, Muac, 2018), 102

14 Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre* (Barcelona: Planeta, 1992).

15 Rodrigo Nunes, *The Organisation of the Organisationless: Collective Action After Networks*, (Londres, Mute-Post Media Lab, 2014)

16 Pieter Verstraete, "The standing man effect", *Mercator-Istanbul Policy Center* (IPC), julio de 2013, 9

(2014), entre otras¹⁷. El objeto de estudio incluye las insurrecciones mencionadas no por estar comprendidas en un abanico temporal concreto, sino porque presentan algunos rasgos comunes y una fuerte vocación global que desapareció a partir del año 2016.

Dichas revueltas provocaron una fusión de las dimensiones físicas y digitales, no estaban convocadas por actores sociales organizados, tuvieron dinámicas translocales y mecanismos de co-inspiración mutua, y produjeron nuevas estéticas de la protesta en la que el formato acampada tuvo un papel crucial. Consideraré la acampada como una nueva tipología en el lenguaje de la estética de la protesta, como la rave-carnaval¹⁸ fue en el ciclo antiglobalización¹⁹. El ciclo de protestas 2011-15 propició que surgiera un sujeto político a partir de la hibridación de tecnologías digitales y formas de ocupar el espacio público y de una nueva esfera tecnopolítica que funde aspectos comunicativos y organizacionales. La crisis de la representación produjo a partir del ciclo de revueltas de 2011 nuevos escenarios de visibilidad, de participación, de afectación y de colaboración. El lema “no nos representan” del 15M español era un síntoma de que la realidad que se había movido más allá de la representación²⁰ política, social, visual o artística.

Las protestas, autoconvocadas desde las redes digitales y sin actores sociales clásicos, tenían que ver más con una nueva arquitectura de la protesta que con componentes ideológicos²¹. Los mecanismos agregadores y la inclusividad transformaban las protestas en revueltas corales y poliédricas. Las revueltas tradicionales (logos, símbolos cerrados) comenzaban a convivir con revueltas de código abierto²² atravesadas por identidades o formatos relativamente modificables.

Dichas revueltas heterogéneas, polisémicas y policlasistas alteraron el guión de la protesta social en un mundo habitado por el acontecimiento y la multiplicidad. La militancia tradicional se vio descolocada por la irrupción de procesos emergentes, actores circunstanciales y un nuevo sujeto colectivo que encajaba parcialmente en el concepto de «multitud» acuñado por Antonio Negri y Michael Hardt (2004), pero con una dimensión conectiva inédita. La multitud según estos autores “se compone de innumerables diferencias internas que nunca podrán reducirse a una unidad, ni a

17 El último episodio estudiado sería la ocupación del Parque Augusta de São Paulo, que concluyó en marzo de 2015. El *Nuit Debout* francés (2016) quedaría fuera. Algunos autores como Paolo Gerbaudo abren la temporalidad del ciclo hasta 2016 para incluir el populismo y los intentos de la izquierda radical para disputar la política representativa. Ver Paolo Gerbaudo, *The mask and the flag : Populism, citizenism and global protest* (New York: Oxford University Press, 2017).

18 La rave es una fiesta basada en música electrónica. El movimiento londinense Reclaim the streets mezcló el formato rave con el formato manifestación.

19 Julia Ramírez Blanco, *Utopías artísticas de revuelta : Claremont road, reclaim the streets, la ciudad de sol* (Madrid: Cátedra, 2012), 165

20 Pablo Martínez, “Agujerear la realidad. Sobre cuerpos, imágenes y plazas”, en *Re-visiones#4*, Madrid, Universidad Complutense, 2014

21 Bernardo Gutiérrez, “What do Brazil, Turkey, Peru and Bulgaria have in common?”, *Al Jazeera.com* (7 de septiembre de 2020)

22 “As manifestações renovarão os mecanismos existentes ou criarão novos? Entrevista especial com Rodrigo Nunes”, *ihu.unisinos.br*. Acceso el 1 de junio de 2020 <http://bit.ly/1mnOJHA>

una identidad única²³”. El desafío de esta multitud concebida como una multiplicidad de singularidades es conseguir comunicarse y actuar en común.

La «multitud», en tiempos de hiperconexión, deviene en una «multitud conectada» que no es para la investigadora Guiomar Rovira (2017) un espacio de reclutamiento, sino un espacio de *performance* y de prefiguración:

Multitudes no marcadas por categorías sociales sino por un ejercicio de ciudadanía performativa, puesta en escena, toma de la ciudad, ciudadanía no concedida por el estado, sino actuada, apropiada y desprivatizada, situada y local, singular e intransferible, como cada una de las vidas²⁴.

La «multitud conectada» tiene una “anatomía híbrida, física y virtual, en la que destacan las identidades colectivas, posee forma de red y la capacidad de producir activaciones emocionales”.²⁵

La presente investigación incidirá en el carácter global del tipo de «multitud» que queremos estudiar. El nacimiento de la acampada en la plaza Syntagma de Atenas es un buen ejemplo de esa dimensión global. Durante los primeros días de la Acampada Sol de Madrid, alguien colocó un cartel con la frase “silencio, que vamos a despertar a los griegos”. A partir del 25 de mayo de 2011, los griegos tomaron la plaza Syntagma de Atenas y cientos de plazas en todo el país. Cien mil personas rodearon el Parlamento con un gran cartel en español, redondeando un diálogo visual de multitud-a-multitud: “Estamos despiertos. ¿Qué hora es? Es hora de que se vayan²⁶”.

Cuando el nuevo sujeto político de carácter multitudinario ocupa alguna plaza consigue lo que Alain Badiou denomina una «deslocalización subjetiva del lugar».

Lo que se dice en un lugar nuevo excede ese lugar en dirección a la universalidad. La plaza Tahrir de El Cairo se transforma en el lugar al que el mundo entero escucha. Los indignados españoles han resumido perfectamente esta extensión localizante del lugar: “Estamos aquí, pero esto es mundial, estamos en todas partes”²⁷.

El objeto de estudio de la presente investigación excluye pues a los sujetos colectivos que no incorporen, aunque sea puntualmente, esta dimensión de habla/escucha global. Por dicho motivo, usaré el concepto «*global crowd*» de Susan Buck-Morss que traduzco por «multitud global».

23 Michael Hardt y Antoni Negri, *Multitud : Guerra y democracia en la era del imperio* (Madrid: Debate, 2004), 16

24 Guiomar Rovira, *Activismo en red y multitudes conectadas : Comunicación y acción en la era de internet* (Barcelona: Icaria, 2017), 18

25 Antonio Calleja-López y Javier Toret (Ed), *Tecnopolítica y 15m : La potencia de las multitudes conectadas* (Barcelona: Editorial UOC, 2015), 133

26 Bernardo Gutiérrez, “Grecia se vuelca en la autogestión”, *eldiario.es* (25 de diciembre de 2014)

27 Alain Badiou, *El despertar de la historia* (Madrid: Clave Intelectual, 2012), 127

Hay algo demasiado pasivo sobre la “multitud” como una descripción de la acción política contemporánea, y algo demasiado diferenciado, enfocado en una multiplicidad de experiencias, porque los presentes actores globales están trabajando en una forma anticipadora de producir unidad de prácticas, más que en un conjunto de identidades multiculturales²⁸.

La «multitud global» propuesta por Susan Buck-Morss va asociada al concepto «translocal commons», que tiene que ver con una producción translocal del común, bien común o procomún²⁹. El sujeto colectivo que habita una acampada en una plaza pública tiene dinámicas translocales que apelan simultáneamente a lo local y a lo global. No usaré el término «multitud global» de forma categórica, sino como paraguas narrativo que invoca un sujeto colectivo heterogéneo, plural y diverso.

La «multitud global» sirve para nombrar un abanico de sujetos colectivos con características comunes y singularidades propias. La acampada de la plaza Tahrir de El Cairo devino un espacio complejo de producción estética que produjo la “experiencia sensorial de «la gente»”³⁰. El éxito de la revolución de los Jazmines de Túnez no estuvo basado en persuasiones racionales, sino en la participación encarnada y espacial de un grupo que recién tenía consciencia de sí mismo.³¹ La ocupación del parque Gezi en Estambul propició una nueva colectividad no basada en una identidad común sino en la práctica “de una solidaridad creada a través de la escucha a diferentes voces”³². La «multitud global» sirve, pues, para nombrar el sujeto colectivo de Túnez, Egipto o Turquía, entre otros, sin cerrar las especificidades de cada uno de ellos.

La presente investigación estudiará la producción y circulación de imágenes³³ durante dicho periodo de protestas, así como los procesos y mecanismos que construyen pertenencia, contribuyen a la auto representación del nuevo sujeto político y dibujan horizontes compartidos. A su vez, la investigación abordará cómo la cultura visual en tiempos de revueltas activa y sostiene mecanismos de acción colectiva, crea acontecimientos, ayuda a memorizarlos y a resignificarlos, produce afectos y hace visible lo invisible³⁴. La ocupación de las plazas del ciclo de protestas

28 Susan Buck-Morss, “On Translocal Commons and the Global Crowd” (conferencia, Boğazici University, 31 de octubre de 2013), 9

29 El común o procomún es algo que excede lo público y lo privado, y que pertenezca todos. El común engloba a su vez los mecanismos de gobernanza y gestión de dichos bienes comunes, así como las comunidades que garantizan su existencia.

30 Dalia Wahdan, “Singing the Revolt in Tahrir Square: Euphoria, Utopia and Revolution”, Pnina Werbner et al (Eds), *The Political Aesthetics of Global Protest : the Arab Spring and Beyond*, (Edinburgo: Edinburgh University Press, 2014), 53

31 Simon Hawkins, “Teargas, Flags and the Harlem Shake: Images of and for Revolution in Tunisia and the Dialectics of the Local in the Global”, en Pnina et al (Eds), *The political aesthetics*, 33

32 McGarry et al (Eds.), *The aesthetics of global protest : Visual culture and communication* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), 16

33 Entendemos por imágenes dibujos, ilustraciones, carteles, fotografías y material audiovisual, así como las imágenes mentales derivadas de ellas.

34 *Ibíd*, 24

estudiado –formas de hacer y estar, producción estética, construcción de relaciones e imaginarios, performatividad–tendrá un peso importante en la investigación.

A su vez, la investigación tiene como objeto de estudio algunas prácticas artísticas inscritas en el ciclo de revueltas. Analizaré con detalle el trabajo de artistas visuales como Vj Um Amel (El Cairo), Rachel Schragis (Nueva York), Zeyno Perüllü (Estambul), Paulinho Fluxus (São Paulo) y el Frente Autónomo Audiovisual (Ciudad de México); de dibujantes como Enrique Flores (Madrid) y Viktoria Lomasko (Moscú); de *performers* como Erdem Gündüz (Estambul), Fernanda Silva (Río de Janeiro) y Andrea Zolá y Enrique Melgarejo (Ciudad de México). Mención especial merece el Coletivo Contra Filé (São Paulo).

1.2 Objetivos



Figura 5. Protesta en Río de Janeiro del día 17 junio de 2013. Foto: Christophe Simon

El 17 de junio de 2013, los manifestantes de Río de Janeiro sujetaban una pancarta con una frase escrita a mano: “Somos a rede social”. Auto definirse como una red cuestionaba la insistente busca de líderes por parte de los medios de comunicación y de la clase política. Insinuaba esa nueva colectividad de carácter multitudinario, basada en la acción colectiva, en el anonimato, en otro tipo de pertenencias. Una semana después de que las calles de Río de Janeiro mostraran visualmente un nuevo tipo de liderato colectivo en red, el Movimiento Passe Livre (MPL), convocando inicial de las protestas, rechazaban reunirse con Dilma Rousseff, presidenta de Brasil, mediante una carta³⁵ en la que renegaba a liderar las revueltas. A pesar de que la multitud brasileña no llegó a tener un nombre único³⁶ si adquirió las dinámicas translocales de la «multitud global».

35 “Carta aberta do Movimento Passe Livre São Paulo à presidenta”. Acceso el 11 de marzo 03 de 2020 <http://tarifazero.org/2013/06/24/carta-aberta-do-movimento-passe-livre-sao-paulo-a-presidenta/>

36 Bernardo Gutiérrez, “La multitud brasileña no tiene nombre”, *eldiario.es* (26 de julio de 2013)



Figura 6. Diferentes creaciones gráficas anónimas sobre ‘chapullers’ (vándalos) de las revueltas del parque Gezi de Estambul

La constitución del sujeto colectivo de las revueltas de Brasil vino precedido de un peculiar proceso que definiré como «identidad colectiva temporal», altamente influenciada por la cultura visual. En las calles de Brasil, en reacción a la manipulación mediática que insistía en contraponer los manifestantes “ciudadanos” y los “vándalos” criminales, los manifestantes comenzaron a auto denominarse *vândalos*, de la misma manera con los manifestantes turcos se habían auto proclamado *chapullers* (vándalos). Abrazar el insulto y usar el estigma como afirmación es abrirse a pertenecer a algo. Cuando un régimen de representación como el mediático coloca una etiqueta genérica y denigrante sobre cientos de miles de personas, esboza también la constitución de un posible cuerpo colectivo. Un deseo de pertenecer, de estar con otros, de alterar el orden, de resistir, de subvertir, de visibilizar deseos.

La «identidad colectiva temporal» vándala tuvo un poderoso papel en las revueltas turcas y brasileñas. Por ello, uno de los objetivos de la presente investigación es estudiar el repertorio estético de las «identidades colectivas temporales» y los mecanismos visuales que producen pertenencias colectivas. Los brasileños asumieron identidades múltiples, incorporando la palabra *vândalo* a sus nombres en las redes sociales. Autoproclamarse *vândalo* en Brasil o *chapuller* en Turquía era un paso emocional previo al sujeto colectivo, un paso necesario para transitar de la conexión a la conjunción de la «multitud global». Profundizaré al respecto en el capítulo *Translocal body politics*.

Otro de los objetivos de esta investigación es diseccionar el carácter anti-icónico de la multitud global y sus formas de auto representación visual. W.J.T. Mitchell sugiere que los movimientos de ocupación de 2011 reprodujeron imágenes anti-icónicas que encajaban con formas de organización horizontales y el anonimato³⁷. Dicho deseo de auto representación de la «multitud global» explica una parte de lo que denominaré «iconicidad otra» de sus imágenes.

37 W.J.T. Mitchell, “Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation”, *Critical Inquiry* 39. no. 1 (2012): 9.

La presente investigación profundizará sobre la «estética de la protesta» y la auto representación visual de la «multitud global» en el capítulo titulado *La «iconidad otra» de las plazas*, que está dividido a su vez en dos partes. En *Dibujo situado. Cuerpos, trazos y plazas* estudiaré el papel de los dibujantes que abandonaron la objetividad del observador y la mirada externa de los etnógrafos para implicarse corporal y emocionalmente en el movimiento que pretendían retratar. En *Estéticas de la cotidianidad* abordaré la importancia del día a día de las acampadas y una nueva épica de las pequeñas cosas tejida alrededor de las tareas reproductivas. En los capítulos *Bienes comunes, cosmopolítica y estéticas de la sostenibilidad* y *Por una vida sin torniquetes* investigaré la pulsión de vida de la «multitud global», las estrategias de fabricación de lugar y de construcción de presencia y una estética de la sostenibilidad eco-social que afecta tanto a la conservación de los «bienes comunes» como a la continuidad del sujeto colectivo. A partir del estudio visual de la ocupación de parques urbanos en Turquía y Brasil, investigaré resistencias cocinadas con prácticas de vidas sostenibles y dinámicas de autogestión. Los *catracaços* brasileños – saltos colectivos de torniquetes en el transporte público –, las acciones del #PosMeSalto de México y #StopPujades de Catalunya, entre otros, servirán para descubrir los deseos de desmercantilización de la vida que activaron las revueltas de la «multitud global».

Por otro lado, el presente estudio aspira a inscribir el concepto de «cultura visual global» acuñado por Susan Buck-Morss (2004) en el ciclo de revueltas globales de 2011-15, actualizándolo si hiciera falta. Elijo la promiscuidad epistemológica de la imagen para esta investigación, por adecuarse mejor que otras aproximaciones – tecnológicas, discursivas, teóricas – al estudio de un nuevo sujeto político («multitud global»), con dinámicas translocales, prácticas colectivas de producción de imaginarios y mantenimiento del común. El concepto de «cultura visual global» entiende que el sentido no está adherido a las imágenes y a su origen, sino que dependen de su despliegue, de los usos y resignificaciones posteriores a su recepción. El ensamblaje construido colectivamente estira la superficie de las imágenes y construye un nuevo tipo de comunidad global, con otro tipo de vínculos, más heterodoxos y flexibles.

Para la investigación *Estéticas de la multitud: revueltas interconectadas 2011-15* surge la necesidad de acuñar un nuevo concepto teórico para describir un nuevo ciclo de la circulación de las imágenes: el «régimen transmatérico de la imagen».

En la sociedad digital las imágenes viajan de forma «transmedia» mediante una «convergencia cultural» (Jenkins, 2006) que permite a los usuarios modificar el

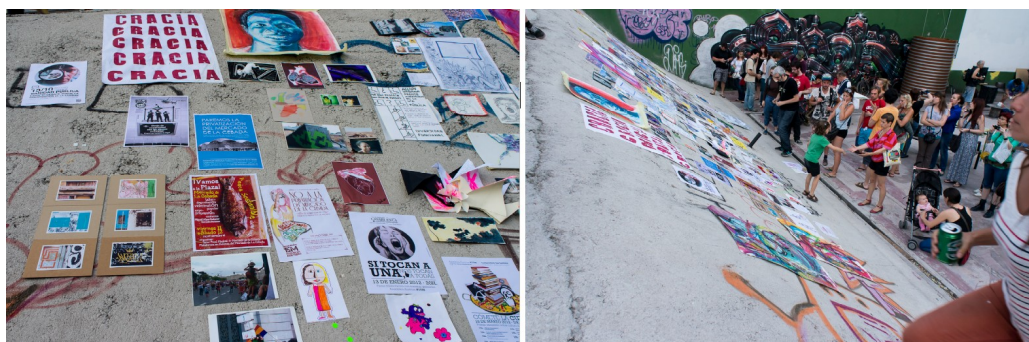


Figura 7. Imágenes de acción de Wall People en Campo Cebada de Madrid, en 2012. Fotos: r2HOX

mensaje gracias a la apropiación y la remezcla. Por su parte, José Luis Brea disecciona en *Las tres eras de la imagen* (2010) cómo la «e-images» (formato digital) ya no se rigen por lógicas de exactitud, si no que trazan escenarios blandos³⁸ que operan por contigüidad, por resonancia, por simpatía. Sin embargo, la ocupación física del espacio público por parte de la «multitud global», así como la producción y visualización de imágenes en dispositivos móviles desde dentro del acontecimiento, modifican el régimen visual.

El «régimen transmatérico de la imagen» describe no ya el cambio de medio de un mensaje, sino la alteración del mismo o incluso un cambio de cuerpo, teniendo en cuenta la dimensión territorial. A partir de la «multitud global», las imágenes circulan en los medios digitales y regresan al territorio devueltas a un nuevo estado material³⁹, en forma de cartel, impresión, pancarta o exposición. Esta rematerialización de las imágenes propiciada por el «régimen transmatérico de la imagen» reconstruye / reinventa vínculos sociales existentes.

38 José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen : Imagen-materia, film, e-image*, Estudios visuales, 6 (Madrid: Akal, 2010), 88

39 Carla Boserman, “Relatogramas: Dibujo y cognición en laboratorios sin muros” (Trabajo Fin de Máster, Universidad Rey Juan Carlos I 2013), 44

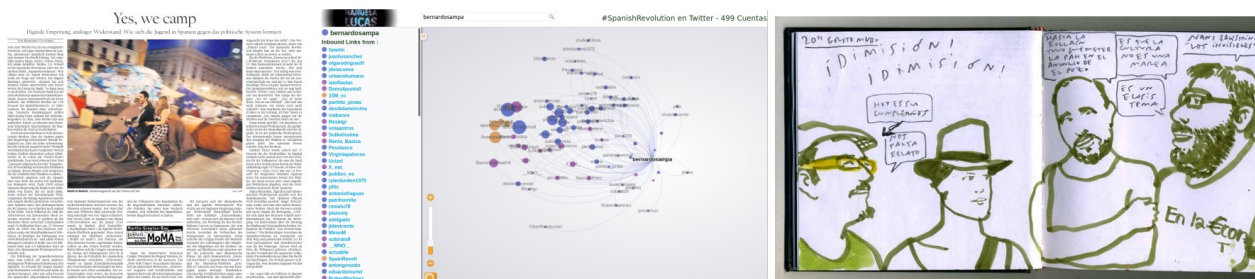


Figura 8. De izquierda a derecha: reportaje 'Yes, we camp' (Der Tages Spiegel, 28/05/11), estudio de redes #SpanishRevolution en Twitter: 499 cuentas (Colectivo Manuela Lucas) y dibujo de Enrique Flores (12/05/2013). Las tres imágenes me incluyen como sujeto

1.3 Metodología desde un conocimiento situado

Durante el transcurso de las revueltas, el tiempo se suspende. La tierra tiembla. El suelo compartido adopta el color de nuestra piel. Las revueltas de la «multitud global» del año 2011 atravesaron mi cuerpo de forma inédita. Las protestas alteraron mis emociones. Llegué al año 2011 con un extenso bagaje de coberturas periodísticas, en muchos casos vinculadas a movimientos sociales, protestas y política. Cubrí como periodista el ciclo antiglobalización que arrancó con las protestas en Seattle en 1999, conectó con el movimiento zapatista de Chiapas, el Foro Social Mundial y las manifestaciones contra instituciones internacionales (FMI, OMC, G8...). A su vez, realicé una extensa cobertura sobre cultura libre, software libre, hacktivismo y sus sinergias con los movimientos sociales.

Tras las revueltas de la «multitud global» del 2011, publiqué textos en periódicos, revistas y medios digitales de todo el mundo⁴⁰. Sin embargo, hubo una novedad: me involucré en colectivos, comisiones, grupos de trabajo y redes, sobre todo vinculadas al 15M español y a las revueltas de Brasil de 2013. Era parte del objeto que pretendía describir periodísticamente. Mi trabajo no era exactamente un periodismo gonzo o *insider*, pues en ocasiones mis textos formaban parte de una estrategia o táctica que beneficiaba o visibilizaba al movimiento. Por otro lado, desde entonces he publicado⁴¹ dos libros sobre dichas revueltas, participé en varios libros colectivos y edité publicaciones. Mi implicación con la «multitud global» me llevó a especializarme en gestión y estudio de redes sociales digitales y en visualización e interpretación de grafos digitales⁴². Participé en docenas de talleres, seminarios, encuentros, procesos y proyectos colectivos. Articulé muchos diálogos digitales en formato *hang out* o con la herramienta Mumble⁴³, que sirvieron de espacios de conexión de diferentes países.

40 Publiqué textos en 20 Minutos, Der Tages Spiegel (Berlín), Open Democracy, Eldiario.es, La Marea, La Vanguardia, Al Jazeera, Occupy.com, Occupy Wall Street, Roar Magazine, Outras Palavras y Carta Capital (São Paulo), Visão (Lisboa) y Horizontal.mx, entre otros.

41 Ver bibliografía.

42 Un grafo es una visualización relacional de los diferentes nodos que componen una red.

43 El *hang out* es la herramienta de diálogo audiovisual que popularizó Google. Mumble es una herramienta de diálogo de voz que permite hablar simultáneamente a cientos de personas.



Figura 9. De izda a dcha: hang out 'Democracia en red, democracia transversal' (14/06/2013), taller impartido en el largo do Arouche de São Paulo (08/07/2013) y encuentro activista en el Bosque del Norte, Estambul (septiembre de 2014).

Me atrevería a decir que mi trabajo conectivo e invisible fue más influyente que mi trabajo periodístico y visible. Mi implicación con la «multitud global» tuvo un efecto colateral: dejé de realizar fotografías con mi cámara profesional. Durante toda la década de los dos mil había publicado fotografías en medios importantes, casi siempre arrojando mi propio trabajo periodístico. Las revueltas interconectadas de 2011-15 bloquearon mi mirada fotográfica previa, como si sintiera que era imposible retratar aquello desde una neutralidad externa. Apenas conseguía captar con mi teléfono móvil imágenes movidas, imperfectas, precarias e incluso borrosas. Miraba envolviéndome en el cuerpo colectivo, respirando desde dentro de los acontecimientos, mezclando calles y las redes con emocionalidad.

Renunciando a la objetividad y asumiendo la imposibilidad de una representación de los hechos, me abrí a la percepción a la mirada periférica y a los saberes que emanan de mi propio cuerpo. Miré lateralmente, desde abajo, encarnando la realidad en mi piel, vinculándome a otros cuerpos. Dicha actitud buscaba inconscientemente una «perspectiva parcial». Sin saberlo, estaba inmiscuido en el paradigma de los «conocimientos situados» propuestos por Donna Haraway en *Ciencia, cyborg y mujeres*, (1995). Por ello, el tono del presente TFM adoptará puntualmente un tono más personal, más literario, que trufará lo académico. Esta investigación es también una re-visión de aquel bloqueo fotográfico.

Para la realización, a parte de las fuentes primarias y secundarias citadas a pie de página y en la bibliografía, he realizado entrevistas exclusivas con las siguientes personas: Clara Megías (Madrid), Carla Boserman (Barcelona), Enrique Flores (Madrid), Viktoria Lomasko (Moscú), Zeyno Pekunlu (Estambul), Marco Vulgo (Ciudad de México), Larissa Teixeira Bery (Río de Janeiro), Paulinho Fluxus, Joana Zatz y Cibele Lucena (São Paulo). Para adecuar la investigación al campo de los «estudios visuales» he usado algunos trabajos previos sobre imágenes que usan metodologías de «big data» o «datos masivos». En primer lugar, citaré los estudios elaborados por Numeroteca con el software PageOneX⁴⁴, que probaron cómo la indignación frente a la violencia policial en diferentes países provocó primero un gran volumen de comunicaciones en las redes sociales y después el surgimiento de «identidades colectivas temporales» y ocupaciones masivas del espacio público. También, citaré el estudio *Beyond the iconic protest images: the performance of*

44 Categoría de trabajos realizados con PageOneX <http://numeroteca.org/tag/pageonex/>

*everyday life on social media during Gezi Park*⁴⁵. Por otro lado, he adoptado el método de «pensar con imágenes» del grupo de investigación Imaginarrar⁴⁶ que usa el montaje como herramienta epistémica. Antes de escribir cada capítulo realicé una investigación de posibles imágenes para ser incluidas. Después de hacer una selección final, he construido montajes de dos, tres o hasta seis imágenes para encabezar cada página. El diálogo de dichas imágenes, su choque y sus nuevos significados preceden a la elaboración textual y discursiva. Por ese motivo, incluyo las imágenes y sus pies de foto a lo largo del TFM y no al final.

Por último, he usado prácticas artísticas como punto de partida de algunos capítulos o como elemento relacional. Por ejemplo, solo estudiando relacionamente el lema de las Jornadas de Junio de Brasil (*Por una vida sem catracas*, “por una vida sin torniquetes”) con la intervención artística *Descatralização da própria vida* del colectivo *Contra Filé* se comprende que el salto de un torniquete con otros cuerpos provoca la liberación de la potencia vital de un cuerpo colectivo. La «producción de presencia» (Reguillo, 2018) y el encuentro de «cuerpos vibrátiles» (Rolnik, 2006) de dichos saltos colectivos desplazan la acción social de la representación hacia la resonancia de las vidas diversas.

1.4 Estado de la cuestión

El «movimiento antiglobalización», que considero un tipo de eslabón perdido entre las revoluciones históricas y la «multitud global» de 2011-15, causó un impacto profundo en algunos historiadores de arte y artistas del Estado español. En el 2001, Jesús Carrillo, Paloma Blanco, Marcelo Expósito y Jordi Claramonte editaban, junto al Grupo autónomo a.f.r.i.k.a, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*⁴⁷. El libro recopilaba textos que meditaban sobre prácticas artísticas que desbordaban lo objetual y comenzaban a “completarse con gente, procesos, política, mensajes, recuerdos, instituciones, acontecimientos, experiencias, comunidades y otros fenómenos de la vida cotidiana”⁴⁸. *Modos de hacer* incluía textos de décadas precedentes de Lucy Lippard, Nina Felshin, Hal Foster, Rosalyn Deutche, Martha Rosler, Bryan Holmes, entre otros, sobre la política de los sin-política, los lugares como recipiente de lo humano, la nostalgia de estructuras sociales que se disuelven o la construcción de mundos con mecanismos y hábitos de reconocimiento mutuo. Dichas reflexiones dialogaban con textos de Jesús Carrillo, John Jordan o el Grupo autónomo a.f.r.i.k.a sobre imaginación política, acción social y comportamientos artísticos subversivos.

45 Aidan McGarry et al, “Beyond the iconic protest images: The performance of ‘everyday life’ on social media during Gezi park”, *Social Movement Studies*, 18 (3), 284-304

46 www.imaginarrar.net/

47 Paloma Blanco & Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, 1ª ed., Focus, 6, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001).

48 Blanco, *Modos de hacer*, 41



Figura 10. Izda: Pink and Silver Bloc, Praga, 2000. Fotograma de 'Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia'. Dcha: Pink Bloc, Río de Janeiro, 2014, Atêlier de Dissidências Criativas

Además, *Modos de hacer* incluía un extracto del libro *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, publicado en francés en 1990 y relativamente desconocido en español⁴⁹. Jordi Claramonte explica la cotidianeidad como conjunto de tácticas, de modos de hacer. “Se convierte lo que era una consigna (la disolución del arte en la cotidianidad) en una práctica. Se conectan prácticas que ya estaban ahí”⁵⁰.

La concepción de Certeau de táctica como el arte de los débiles, como una acción calculada que aprovecha el fallo de los otros influyó⁵¹ al «movimiento antiglobalización». El vídeo *Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia*⁵², de Nuria Vila y Marcelo Expósito, narra cómo los modos de protesta que se denominaron «frivolidad táctica» desbarataron las formas de confrontación clásicas con la policía. El uso irónico de representaciones femeninas del cuerpo en acción, así como la multiplicidad de tácticas y la festividad de la protesta, reinventaron el formato clásico de la manifestación antagonista. El Pink and Silver Bloc que nació en las protestas antiglobalización contra la cumbre del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial en Praga en septiembre de 2000 simboliza a la perfección la «frivolidad táctica».

La influencia de las tácticas y estéticas del «movimiento antiglobalización» en la «multitud global» del ciclo 2011-15 es innegable. En el segundo aniversario del 15M español, se llamaba a desbordar “las viejas manifestaciones, tan grises y limitadas”⁵³ con acciones y prácticas imaginativas cocinadas en las plazas. Occupy Wall Street convocó un Carnaval Contra el Capital. El Atêlier de Dissidências Criativas de Río de Janeiro rescató el formato *pink bloc* en las protestas contra el mundial de fútbol de

49 El título del extracto de Certeau era “De las prácticas cotidianas de oposición”.

50 Jordi Claramonte, *Modos de hacer*, 354

51 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010), 43

52 “Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia”. Acceso el 20 de abril de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=ooXUETJM2hE>

53 “Esto no es una manifestación – Acciones, construcciones y giros revolucionarios para salvar el mundo”. Acceso el 12/03/2020 en <https://alfinaldelaasamblea.wordpress.com/2013/04/30/esto-no-es-una-manifestacion-acciones-construcciones-y-giros-revolucionarios-para-salvar-el-mundo/>

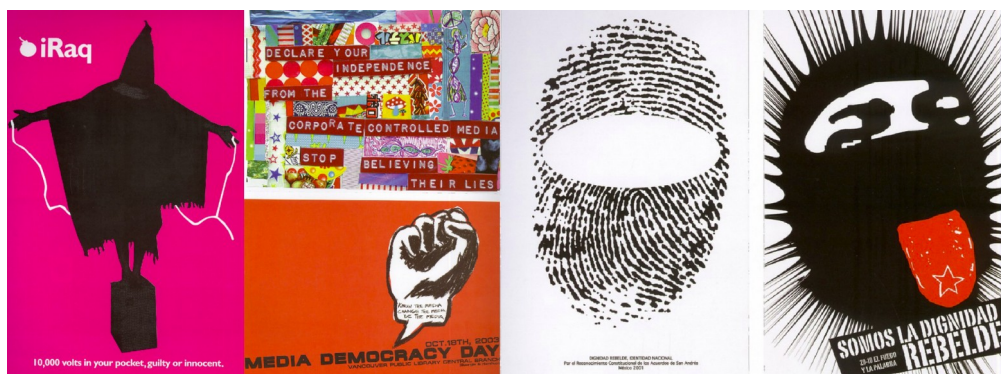


Figura 11. De izda a dcha, Cooper Green (2001), Sonia Smith (2003), Valerie Thai (Media Democracy Day, 2002/3), Leonel Sahagón (2001) y Andrés Mario Ramírez Cuevas (2004)

2014. El lema “somos el 99%” usado por Occupy Wall Street tiene una remembranza al zapatista “debajo del pasamontañas no estoy yo, están ustedes”. Los acampados de Occupy Wall Street en el Zuccotti Park de Nueva York reconocían la inspiración de la lucha zapatista, los estudiantes chilenos, las asambleas populares argentinas y el Foro Social Mundial. El Movimiento Passe Livre (MPL) que inició las protestas de junio de 2013 en Brasil nació en el Fórum Social de Porto Alegre en 2005 y estaba conectado al Centro de Mídia Independiente (CMI), vinculado a la organización global Indymedia de la anti globalización. Por ello, para la presente investigación uso referencias bibliográficas sobre el «movimiento antiglobalización» como *Protestival: Global Days of Action and Carnivalized Politics in the Present* (Graham St John, 2008), *Insurgências poéticas: Arte ativista e ação coletiva* (Mesquita, 2011) y *Manual de guerrilla de la comunicación* (Sonja Brünzels, Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., 2000). Otra fuente clave de la investigación es de *Diseño de protesta* (Glaser, Ilic, Heller, 2006), que incluye cartelería de protesta y textos del ciclo antiglobalización.

A pesar de las similitudes, no existe una linealidad entre ambos ciclos de protestas. De hecho, la irrupción de la «multitud global» del ciclo 2011-15 supuso una clara ruptura con las protestas antiglobalización. Para el caso mexicano, el investigador Massimo Modonesi diagnostica continuidad y ruptura, entre #YoSoy132 y el zapatismo. La continuidad se da en imaginarios, narrativa y métodos autoorganizativos⁵⁴. El libro que mejor estudia las analogías y las diferencias de ambos ciclos es *Activismo en red y multitudes conectadas* (2017), de Guiomar Rovira. La autora establece una clara diferencia entre las «redes activistas» de la era antiglobalización y las «multitudes conectadas» del ciclo de revueltas de 2011-15. La principal diferencia sería que la multitud conectada puede participar en cualquier momento sin la necesidad de mediación de colectivos comunicativos o activistas. Por su parte, Julia Ramírez estudia en *Utopías artísticas de la revuelta* (2014) la ocupación de la calle Claremont Road de Londres en 1995, el movimiento Reclaim the Street y la Acampada Sol de 2011. Ramírez describe cómo las plazas ocupadas se

54 Massimo Modonesi, “Postzapatismo. Identidades y culturas políticas juveniles y universitarias en México”, NUSO N° 251, mayo - junio 2014

convierten en mosaicos eclécticos que poseen una «estética recombinatoria» y actualizan las estéticas y tácticas de la antiglobalización, especialmente la protesta carnavalesca y la «frivolidad táctica».

A pesar de que existe una amplia bibliografía sobre el ciclo de protestas 2011-15 desde perspectivas como la tecnopolítica, el común, la comunicación o las formas de auto organización apenas existen investigaciones desde perspectivas visuales. *Cairo: Images of transition* (2013), editado por Mikala Hylding Dal, examina la relación entre estéticas y políticas después de la revolución egipcia del 25 de 2011, así como el rol de la imagen como herramienta comunicacional de cambio. *The Political Aesthetics of Global Protest. The Arab Spring and Beyond* (Werbner, Webb and Spellman-Poots, 2014) recopila textos sobre las revueltas árabes, Occupy Wall Street y el 15M, entre otras revueltas, haciendo hincapié en una nueva estética performativa de la protesta. La publicación estudia cómo en todo el mundo, “las colectividades emergentes trascendieron su heterogeneidad social a través de una estética compartida y a través de las prácticas cotidianas de convivencia”⁵⁵.

The Aesthetics of Global Protest (McGarry et al, 2020) es un estudio completísimo sobre la cultura visual global del ciclo de protestas 2011-15. Entre otras cosas, amplía la definición de «estética de la protesta» a:

Eslógans, arte, símbolos, humor, grafiti, gestos, cuerpos, color, ropa y objetos que una cultura material y performativa con una capacidad para ser replicados digitalmente y compartidos en redes sociales digitales, espacios ideológicos, fronteras nacionales y lingüísticas⁵⁶.

Para profundizar en la perspectiva visual, he consultado la revista *Re-visiones*⁵⁷, coordinada por Aurora Fernández Polanco, tutora del presente TFM. Especialmente útiles han sido los números *Usos performativos de las imágenes* (2012), *ENTRE / Casas y plazas* (2014) y *Política de las imágenes, ficciones de lo común* (2016). Por otro lado, el catálogo de la exposición *Rabih Mroué: image(s), mon amour: fabrications* (2013) organizada por el museo CA2M de Madrid, en cuyo comisariado también participó Aurora Fernández Polanco, habla de una «revolución pixelada» de “imágenes pixeladas, borrosas, temblorosas, inestables, como el cuerpo de la persona que sostiene una cámara que se ha convertido en una parte de sí mismo”⁵⁸. *Crítica visual del saber solitario* (2019), de Aurora Fernández Polanco, también ha sido una referencia para el abordaje visual de la presente investigación.

Paisajes insurrectos (2017), de la mexicana Rosana Reguillo, es un libro vital para entender la construcción de subjetividades, narrativas y simbologías del ciclo de la

55 Pnina, *The Political Aesthetics*, 7

56 McGarry, *The Aesthetics of Global Protest*, 18

57 <http://re-visiones.net>

58 Rabih Mroué & Centro de Arte Dos de Mayo (2013), *Rabih mroué: Image(s), mon amour: Fabrications*. (Móstoles, Madrid: CA2M, 213), 358

«multitud global». La autora investiga sobre la subjetividad insurrecta que se construye con otros, en espacios públicos expandidos, entre calles e Internet, proyectando deseos sobre nuevos paisajes. El trabajo de Reguillo incide en la constelación performativa de la multitud conectada, en la producción de presencia y en una imaginación radical vinculada a las prácticas. Por su parte, Judith Butler considera que el carácter performativo de la «multitud global» es su principal característica. En su texto *Bodies in Alliance and the Politics of the Street* (2011), la autora argumenta que para que la política exista el cuerpo tiene que aparecer. La acción política emerge en el “entre” cuerpos. En *Desposesión: lo performativo en lo político* (2015)⁵⁹, Judith Butler y Athena Athanasiou, afirman que, conviviendo en una plaza, los manifestantes ejercitan un plural y performativo derecho a aparecer. Por otro lado, los diferentes catálogos de la exposición itinerante *Sublevaciones*⁶⁰, comisariada por George-Didi Huberman, son un útil telón de fondo para la presente investigación. Aunque los textos de *Sublevaciones* no están centrados en el ciclo de revueltas de 2011-15, abordan cómo los deseos y emociones colectivas devienen en acontecimientos políticos y movimientos de masas en lucha.

A pesar de que hay una abundante bibliografía regional, apenas existen investigaciones con perspectiva global. A parte de los autores citados, destaco el trabajo del italiano Paolo Gerbaudo, que en *The tweets and the streets* (2012) define las asambleas celebradas en el espacio público como una nueva «coreografía». En *The mask and the flag* (2015), Gerbaudo estudia, en estrecha comparación al ciclo de protestas de la anti globalización y remarcando sus diferencias, cómo la evolución de la «multitud global» se abre en algunos casos a los populismos. Paolo Gerbaudo atribuye al «ciudadanismo populista» de dichas revueltas características como la radical inclusividad, la participación, la horizontalidad, la ausencia de líderes, el antagonismo contra las élites político financieras y cierto deseo de soberanía territorial / democrática. Gerbaudo recalca en *The mask and the flag* las diferencias entre el ciclo antiglobalización y de las revueltas globales recientes, comprendidas para él entre 2011 y 2016. La antiglobalización estuvo protagonizada para el autor por actores organizados y redes activistas, por la construcción de espacios autónomos de interacción, por el uso de herramientas digitales especializadas y minoritarias y por una adscripción al concepto «multitud» formulado por Hardt y Negri. Las revueltas inauguradas por el 2011 estuvieron protagonizadas por un sujeto colectivo inclusivo – «la gente», «el 99%»–, usaron redes sociales digitales comerciales y un lenguaje accesible y tuvieron la vocación de encontrar cierta unidad de prácticas y discursos.

59 Las citas de esta obra son indirectas, a través de Jonas Staal, “Assemblism”. Acceso 13 de marzo de 2020 en <https://www.e-flux.com/journal/80/100465/assemblism/>

60 La exposición *Soulevements*, que se inauguró el 18/10/2016, fue una iniciativa de Jea de Paume (París), que tuvo itinerancia el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires), el Museu Nacional d’Art de Catalunya (Barcelona), el Museo Universitario Arte Contemporáneo (Ciudad de México), la Galerie de la Universidad de Québec (Montreal) y el Sesc (São Paulo). Para dicha investigación se usarán de bibliografía los catálogos de la exposición de Buenos Aires, (ver bibliografía). Web original de la exposición: <http://soulevements.jeudepaume.org/>

Por su parte, Alan Badiou plantea en *El despertar de la historia* (2012) cómo la intensificación de energía subjetiva y la localización de la presencia de la gente abren el paso a los tiempos históricos. El sociólogo Manuel Castells aborda en *Redes de indignación y esperanza* (2012) la viralidad emocional de carácter internacional de las protestas del año 2011. Especial interés tiene el *Guerra de memes* (2012) de la revista canadiense Adbusters, convocante de Occupy Wall Street, un libro que desmonta los paradigmas de la economía neoliberal y propone una nueva estética y una nueva forma de estar en el mundo. Por otro lado, el libro de Kristin Ross *Lujo comunal. Imaginarios políticos de la comuna de París* (2016) aporta cierta luz para resignificar la potencia de las acampadas características de la «multitud global».

Para la presente investigación he usado bibliografía previa al ciclo de revueltas estudiado. Destaco la importancia de la obra de Jaques Rancière (*El espectador emancipado*, *El desacuerdo*, *El reparto de lo sensible*), Suely Rolnik (*Micropolíticas: cartografías del deseo*, *Esferas de la insurrección*, *Cartografía sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*) y Georges Didi-Huberman (*Cuando las imágenes toman posición*, *Cuando las imágenes tocan lo real*). Las tesis doctorales, papers académicos y mi propio trabajo periodístico e investigativo estarán citados a lo largo de la investigación y en la bibliografía.

2. La «iconicidad otra» de la «multitud global»



Figura 12. Izda: Acampada Sol Foto: Santi Vaquero Dcha: Centro Cultural Attartuk, Estambul Foto: PublicSpace.org

En pocos días, los participantes de la Acampada Sol de Madrid cubrieron uno de los edificios de la puerta del Sol de carteles, pancartas, lemas, fotografías. La fachada del edificio se convirtió en un *collage* colectivo en constante mutación. La superficie del gran anuncio publicitario de la fachada de la marca L’Oreal fue transformada en el lema “democracia real”, gracias a una mezcla de técnicas provenientes del *decollage* y del *culture jamming*⁶¹. A su lado surgió un cartel con otro de los grandes lemas del 15M español: “no nos representan”. Dos años después, durante la acampada del parque Gezi en Estambul, la fachada del Centro Cultural Atatürk vivió un proceso similar de apropiación y resignificación.

Julia Ramírez (2014) argumenta que las plazas ocupadas se convirtieron en *collages* colectivos y procesuales cuya conjunción formaba parte de una «estética recombinatoria»⁶². A ras de suelo, la Comisión de Artes Gráficas y Plásticas de la Acampada Sol elaboró *in situ* carteles, pancartas, grafitis, dibujos, planillas, fotografías impresas, marionetas y otros elementos de intervención simbólica en el espacio. Las piezas gráficas se añadían de forma horizontal a los puntos de condensación, como la fachada intervenida o la estructura de cristal de acceso al metro⁶³. La investigadora y *performer* brasileña Larissa Teixeira Bery describe cómo durante las protestas de Brasil de 2013-14 los carteles eran elaborados en conjunto por los manifestantes, en muchos casos reaprovechando cajas de pizza, cartón y objetos domésticos. Al no existir una prerrogativa de obediencia estética a partidos políticos, los cuerpos se mostraban incontrolables: “Esa desobediencia era explícita en la estética, dificultando mucho los mecanismos de negociación habitual de la política representativa”⁶⁴.

61 El *culture jamming* se popularizó en los años ochenta en Nueva York, gracias a artistas como Jorge Rodríguez de Gerada. Consiste en alterar mensajes de carteles publicitarios. El *decollage* consiste en la sustracción de elementos a una imagen. En la literatura, el *cut up* remezclaba elementos de diferentes procedencias con la técnica del recorte.

62 Ramírez, *Utopías artísticas*, 251

63 Ibíd, 251

64 Entrevista personal



Figura 13. Izda: Joven en la plaza del Ajuntament de Valencia. Imagen que ilustraba el texto “Él cambió el nombre a la plaza” de El País (21 de mayo de 2011) Foto: Jacobo Méndez Díez Dcha: Montaje en Izmir con “la mujer de rojo”. Foto: 7 de junio de 2013, theverge.com

La interpretación temprana de algún artista⁶⁵ encontraba el verso “las calles son nuestros pinceles, las plazas son nuestras paletas”⁶⁶ de Vladimir Maiakovski resonando en las «plazas liberadas». Sin embargo, la nueva «estética recombatoria» de las plazas desentonaba incluso con la generación de mayo de 1968. El editor Mario Muchnik criticó lemas del 15M como “no hay pan para tanto chorizo” y le pedía poesía al incipiente movimiento⁶⁷. El pintor Eduardo Arroyo afirmaba que a aquella revuelta le faltaba “crear un discurso artístico propio”.

¿Por qué la «estética recombatoria» de la «multitud global» irritó a los intelectuales del *star system*⁶⁸? ¿Qué no entendieron? ¿Por qué las fotografías que los medios pretendían convertir en icónicas no funcionaban y otras que retrataban las acampadas desde la «perspectiva dron» o reflejabansu cotidianidad sí lo hacían? ¿La «iconicidad» (Moles, 1976) como cualidad de semejanza visual de un signo que representa un objeto sustituido dejó de funcionar a partir de las revueltas globales 2011-15? La no adscripción de la «multitud global» al régimen iconográfico vigente tenía que ver con que el protagonista de las revueltas era un movimiento sin líderes que no podía ser representado por coberturas mediáticas centradas en individuos, creaciones artísticas autorales o documentales guiados por personajes⁶⁹.

65 Rogelio López Cuenca, “Flâneur”, *airon60.com*. Acceso el 12 de abril de 2020 <http://airon60.com/opinion/28-flaneur/5087-las-plazas-nuestras-paletas-las-calles-nuestros-pinceles>

66 Pertenece al poema “Orden nº 1 a los ejércitos del arte” de 1918

67 Eva Cavero, “Sol visto desde Mayo del 68”, *elpais.com* (5 de junio de 2011)

68 El término *star system* se aplica a los intelectuales que defienden el sistema político español que emana de la constitución de 1978 y las culturas autorizadas por él. Ver Carlos Acevedo (Ed), *CT o la cultura de la transición : crítica a 35 años de cultura española* (Barcelona : Random House Mondadori, 2012)

69 Philip Rizk, “2011 is not 1968”, Bal, *Cairo : Images of Transition*, 42

Por otro lado, la nueva iconicidad de la «multitud global» no parece conducir a un modelo real preestablecido, sino al hecho de que produce una ficción compartida⁷⁰. Salvo contadas excepciones, los intentos de construcción de imágenes icónicas desde los medios de comunicación estaban basados en protagonistas individuales, no en sujetos colectivos. Para Robert Hariman y John Louis las imágenes icónicas son performances cívicas que combinan complejidad semiótica y conexión emocional. No se limitan a informar, sino que proporcionan las bases para una comprensión moral a lo que ya existe⁷¹. Ahí podría residir uno de los principales problemas de la iconicidad clásica con respecto a la «multitud global»: las acampadas del ciclo de protestas parecían buscar algo escondido, formas de vida invisibles para el sentido común sistémico.

Mientras los intelectuales del *star system* despreciaban o ignoraban la estética de la incipiente «multitud global», los medios buscaban sus líderes y sus gestos heroicos, como lo prueba el caso de la fotografía de la placa 15 del Quince de Maig⁷² (figura 13) o la portada de la revista *Time* que declaraba al manifestante como persona del año⁷³. Sin embargo, la «multitud global» rechazaba recurrentemente la iconicidad vinculada a individuos y a gestos heroicos. El devenir de la imagen de la joven Ceyda Sungur, la *kirmizili kadin* (la mujer de rojo) del parque Gezi de Estambul, reforzó una «iconicidad otra» que tenía más que ver con el proceso-devenir de los sujetos colectivos. Después de que la fotografía se transformara en un aluvión de dibujos, ilustraciones, cartelería e intervenciones artísticas, la imagen de la mujer de rojo volvió al territorio de una forma no prevista. En la ciudad turca de Izmir se construyó un montaje callejero (figura 13) en el que cualquier persona podía colocar su cara en un agujero de una lona y aparecer en un dibujo con el cuerpo de Sungur resistiendo al ataque de gas. Bajo la cabeza, la frase *direnış hatırası* (“recuerdo de resistencia”). Cualquier persona podía convertirse en la mujer de rojo, en la encarnación de la multitud insurgente de las plazas turcas.

La «iconicidad otra» de la «multitud global» está directamente relacionada con la imagen de la ocupación de una plaza, de la que emana el carácter no representable del sujeto colectivo de dicha ocupación. W. J. T. Mitchell atribuye a las ocupaciones de las plazas del año 2011 un carácter anti icónico.

El movimiento insistió en una iconografía de no soberanía y anonimato, renunciando a la cara y la figura del líder carismático en favor en la cara de la multitud y las masas ensambladas. (...) Por eso los momentos icónicos, las imágenes que prometen convertirse en monumentos de la revolución global de 2011 no son caras, sino la cara del espacio⁷⁴.

70 Mikala Hylding Dal, *Conceptos viajeros en las humanidades : una guía de viaje* (Murcia: Cendeac, 2009)

71 *Ibíd*, 180

72 ver página 9

73 El reportaje de portada estaba basado en individuos que supuestamente lideraban las protestas en sus respectivos países. Kurt Andersen, “The protester”, *Time* (diciembre de 2011)

74 Mitchell, “Image, Space, Revolution”, 9

Julia Ramírez argumenta que la ocupación física de plazas viene acompañada de una apropiación estética del espacio que cambia el significado del lugar⁷⁵. El movimiento global Occupy⁷⁶ se recusó a dar muchos detalles del mundo que querían crear. Prefirió enseñar ese mundo en sus formas incipientes, como comunidades nacientes. La «multitud global» renunció a la demandas específicas para abrir un espacio en el que numerosas demandas pudieran ser articuladas⁷⁷.

En el presente capítulo abordaremos la «iconicidad otra» de la «multitud global» analizando dos fenómenos diferentes. En primer lugar, se abordará un nuevo tipo de dibujo que emergió de las acampadas en el espacio público, que denominaré «dibujo situado». Dichos dibujantes desplegaron un estilo de trazos rápidos, inexactos, temblorosos y afectados, adoptando una implicación personal con el objeto retratado. En segundo lugar, se estudiará cómo las imágenes que recrearon la cotidianidad de las ocupaciones, especialmente las de labores de limpieza y mantenimiento, fueron claves en la configuración de la identidad y subjetividad de la «multitud global». Para finalizar, describiremos el nuevo «ciclo transmatérico de la imagen».

2.1 Dibujo situado: cuerpos, trazos, plazas



Figura 14. De izda a dcha: Viktoria Lomasko (Moscú), Joshua Boulet (Nueva York) y Enrique Flores (Madrid)

En medio de las ocupaciones de las plazas del ciclo de protestas 2011-15 algunas personas empezaron a dibujar todo lo que en ellas sucedía. A medio camino entre etnógrafos *amateurs*, dibujantes activistas y cronistas ciudadanos, estas personas elaboraron minuciosos⁷⁸ relatos de lo que ocurría. Enrique Flores desde la Acampada Sol de Madrid, Joshua Boulet⁷⁹ y Guy Dennin⁸⁰ desde Occupy Wall Street en Nueva York o Viktoria Lomasko desde Moscú, entre otros, fueron algunos de ellos. A pesar de la distancia geográfica y cultural, sus dibujos tienen rasgos comunes: realizados *in situ*, en cortos espacios de tiempo, sin las condiciones técnicas y ambientales apropiadas y, sobre todo, con una implicación emocional con el objeto retratado. Los autores abandonaron la voluntad de representación pictórica decimonónica. La

⁷⁵ Ramírez, *Utopías artísticas*, 271

⁷⁶ Dicha etiqueta ambigua emergió después de la replicación en el mundo de la ocupación de Occupy Wall Street y es usada frecuentemente en el mundo anglosajón.

⁷⁷ Mitchell, “Image, Space, Revolution”, 10

⁷⁸ Carla Boserman, “Cómo hacer un relatograma” (Madrid: La aventura de aprender, 2018), 9

⁷⁹ joshuaoulet.com

⁸⁰ guydenning.org

recreación de atmósferas y sensaciones, la captación de pequeños detalles y de un día a día ignorado por los medios de comunicación empapaban sus dibujos.

Enrique Flores llegó a la puerta del Sol de Madrid al final de la manifestación del 15 de mayo de 2011 y se sentó con los manifestantes que acabarían acampando. Durante los primeros días de la acampada, Enrique Flores iba varias veces al día, “siempre dibujando”⁸¹. Tras pasar varias noches en vela en la acampada, el dibujante fue reforzando su simpatía por aquella gente. Alternando el uso de rotuladores, lápiz y acuarelas brillantes, Enrique afinó su percepción, agudizó su empatía y registró la evolución de una acampada que derivaría en el fenómeno del 15M.

Me gusta ser tan analógico, hacer a mano y que mi trabajo sea *low tech*. Utilizo cualquier cosa que permita dibujar en condiciones precarias, de noche, de pie, en manifestaciones donde la gente empuja. Cuando he asistido a asambleas he dejado de dibujar para tomar la palabra. En alguna mani he parado para correr⁸².

Enrique Flores añade a los dibujos comentarios, detalles o incluso pensamientos personales para facilitar una comprensión rápida que no exige mucho tiempo, ni de visualización ni de lectura. Son dibujos hechos sin bocetos. El boceto es el dibujo final, “lo que transmite bien la velocidad y el vértigo que tiene la calle”⁸³.

El caso de Viktoria Lomesko tiene bastantes similitudes con el de Enrique Flores. Cuando en diciembre de 2011 Rusia entró en la oleada de las revueltas globales, protestas bautizadas como *snow revolution*,⁸⁴ Viktoria decidió implicarse desde dentro. Comenzó a dibujar las manifestaciones y su acción más visible, la *performance* del grupo de música Pussy Riot en la catedral del Cristo Salvador de Moscú, que acabaría con la detención de sus componentes. Viktoria documentó con dibujos dicho proceso social hasta septiembre de 2012. Dibujó “durante choques con la policía, bajo la lluvia y arrodillada en la nieve”⁸⁵, trabajo que acabaría teniendo el título de *Chronicle of resistance*⁸⁶.

En el dibujo se logra la síntesis completa de texto e imagen. El artista siempre es más libre que el fotógrafo. Por ejemplo, a menudo combino momentos diferentes en un dibujo, enfatizo lo que es importante para mí y elimino lo superfluo. A menudo incluyo frases en mis dibujos, así que tengo que escuchar a escondidas en la multitud o hacer entrevistas⁸⁷.

81 Entrevista personal con Enrique Flores

82 Ibid

83 Ibid

84 Las manifestaciones denunciaban fraude en las elecciones legislativa del 4 de diciembre de 2011

85 Entrevista personal con Viktoria Lomasko

86 *Chronicle of resistance* es una publicación casera sin registro de ISBN traducida al inglés por Thomas Campbell, que Viktoria Lomasko envió al autor.

87 Entrevista personal con Viktoria Lomasko

Los dibujantes de la «multitud global» adoptaron la perspectiva de la inmersión, del contacto, de la sensorialidad. Dibujaron tomando claramente una posición. Viktoria Lomasko afirma que el dibujo hace entender las cosas mucho mejor, pero que para dibujar necesita estar dentro de los eventos⁸⁸, sentir su ritmo y energía. El propio Enrique Flores reconoce que los dibujos transmiten una mirada necesariamente subjetiva⁸⁹. De hecho, en la evolución de sus dibujos se percibe una transición de la curiosidad a la involucración con el movimiento 15M. Sus cuerpos adoptan una implicación con el objeto retratado y tejen relaciones con quienes les rodean. Si a menor distancia que se está, uno ya no puede separarse del objeto⁹⁰, dicha perspectiva implica lo que Georges Didi-Huberman (2008) denomina una «toma de posición» que hace al sujeto desear, exigir algo, estar en el presente y desear un futuro⁹¹. Ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación⁹².

¿Los trazos cocinados *in situ* por Enrique Flores, Viktoria Lomasko y otros dibujantes de la «multitud global» plasmaban algunas de las intuiciones que Charles Baudelaire planteó en el *El pintor de la vida moderna* (1863)? Baudelaire describe en ese libro a un misterioso pintor, un “gran enamorado de la multitud y del incógnito”, que apenas firma con dos letras sus dibujos. C.G deambula por París observando, entregándose a dibujos improvisados sobre el terreno, tomando notas. Baudelaire describe a C.G como “un espejo tan inmenso como la multitud”, como “un caleidoscopio que a cada uno de sus movimientos representa la vida múltiple”⁹³. La multitud citada por Baudelaire no tiene demasiado que ver con la «multitud global», sino más bien con la masa. C.G demuestra tener, eso sí, una característica común de ambas multitudes: adora el anonimato.

Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto *flanêur*, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes⁹⁴.

88 Ibíd

89 Entrevista personal con Enrique Flores

90 John Berger, *Sobre el dibujo*. 1A. ed., 2a. tirada (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 31

91 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, El Ojo De La Historia, 1. Pensamiento 4. (Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros, 2008), 11

92 Georges Didi-Huberman et al, *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes, 2013)

93 Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, 8. Acceso el 7 de abril de 2020 <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>

94 Ibíd, 8. Este párrafo es la primera descripción de la historia en positivo del término *flanêur*, que define al paseante sin rumbo por la ciudad.



Figura 15. De izda a dcha: 'París durante la Comuna' (*Le Monde Illustré*, mayo, 1871); 'Barricade', Édouard Manet, 1871; 'Les derniers jours de la commune', Gaillard fils, 1882

Como desarrollaremos a continuación, los dibujos de Enrique Flores o Viktoria Lomasko, a diferencia de los de C.G, estaban inscritos casi instantáneamente en la esfera perceptiva de la «multitud global» gracias a dispositivos tecnológicos, mecanismos de viralidad y a la resignificación que las imágenes sufren tras la circulación transmedia.

Poco después de la publicación de *El pintor de la vida moderna*, la vida de París se vería alterada entre 8 de marzo y el 28 de mayo de 1871 por un acontecimiento mayor: la comuna de París. Los artistas y trabajadores del arte crearon la Federación de Artistas y emprendieron la liberación de la producción artística, controlada hasta entonces por el Estado. La Federación de Artistas abrió las puertas a todos los trabajadores, no sólo de las artes, sino también de los gremios de artesanos, iniciando una educación politécnica e integral, destinada a superar la división entre la cabeza y la mano⁹⁵. La Federación de Artistas consideraba la cooperación de los propios artistas como la vía a seguir⁹⁶. Durante la Comuna de París se produjo una efímera superación de la división entre las bellas artes y las decorativas. Todo el arte era artesanal y la producción incentivaba la socialización de sus productores. La realización del arte era un conjunto de gestos y el arte, algo vivido.

Durante la Comuna de París emergió una inseparabilidad del pensamiento y la experiencia revolucionaria, entre la dialéctica de lo vivido y lo concebido⁹⁷. Algunos pintores de renombre, como Eduard Manet, se acercaron a la comuna manteniendo distancia y evitando involucrarse. Por el contrario, quienes ingresaron en la Federación de Artistas apostaron por mantener viva la red relacional del acontecimiento, la cotidianidad y el estar juntos.

95 Kristin Ross, *Lujo comunal: el imaginario político de la comuna de París*, Pensamiento Crítico, 53 (Tres Cantos (Madrid), Akal, 2016), 51

96 *Ibíd*, 65

97 *Ibíd*, 112



Figura 16. Dibujo del 15M en Sevilla de Inma Serrano

La postura de dibujantes como Enrique Flores o Viktoria Lomasko se asemeja a las formas de hacer de la Federación de Artistas. En el estilo de los dibujantes de la «multitud global» primaba lo sensorial frente a lo ideológico, la visión amplia frente a la sintética. Lo táctil, lo relacional y lo incompleto emergen⁹⁸ como experiencias físicas que tienen lugar en el acto de dibujar. Enrique Flores matiza este punto⁹⁹: “Cuando nos concentramos en el dibujo aguzamos nuestros otros sentidos. Se escucha mucho mejor lo que nos rodea cuando fijamos la vista en el papel, de la misma manera que lo hacemos cuando cerramos los ojos”. Gabriel Campanario, fundador del movimiento global de dibujantes callejeros Urban Sketchers, incide también en la importancia de la multisensorialidad, porque “mientras dibujas estás sintiendo cómo huelen los espacios, si hace frío o calor, se cruzan todos los sentidos”¹⁰⁰. Los dibujantes de «multitud global» adoptaron una mirada reintegrada al cuerpo, con “una experiencia completa¹⁰¹, orgánica, que implica otros sentidos”.

De manera paralela en el tiempo y de forma transversal, surgieron nuevos artistas gráficos como Carla Boserman, Álvaro Valls o Clara Megías que desarrollaron una nueva forma de documentar inspirada por el trabajo de los dibujantes de la «multitud global». Su forma de relatar gráficamente acontecimientos estaba basada en los denominados «relatogramas»: narraciones visuales que contienen dibujos y palabras y registran una situación donde hay gente haciendo, explicando o compartiendo cosas. Los «relatogramas» se hacen en directo, mientras las cosas pasan¹⁰². Los «relatogramas» huyen también de la objetividad y ponen “relieve en el pensamiento divergente, subjetivo, crítico, metafórico, poético”¹⁰³.

98 Richard Sennet, *El Artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009), 133

99 Entrevista personal con Enrique Flores

100 Carmen Escales, “Gabriel Campanario: “Mi mejor herramienta de dibujo es mi cuaderno”, *elperiodico.com* (3 de abril de 2019)

101 Kattalin Barber, “Silvia Rivera Cusicanqui: “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”, *elsaltodiario.com* (17 de febrero de 2019)

102 Definición de la propia Carla Boserman, en su site. Acceso en <http://www.carlaboserman.net/>

103 Entrevista personal con Clara Megías



Figura 17. De izda a dcha: Rob Sketechman (Hong Kong), Joshua Boulet (Nueva York), Vítor Masão (São Paulo)

Los «relatogramas» despliegan la percepción hacia todos los sentidos y hacia temporalidades discontinuas que huyen de lo lineal. El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa desarrolla en *El ojo de la piel* (2006) la teoría de la visión periférica. Mientras la visión enfocada nos enfrenta con el mundo, la «visión periférica» nos envuelve en la carne del mundo. Pallasmaa critica la preponderancia que la vista tiene en la cultura occidental y destaca la importancia de los sentidos en la articulación, almacenamiento y procesado de las respuestas e ideas sensoriales¹⁰⁴. Marina Garcés profundiza la definición de mirada periférica en *Un mundo común* (2013) y reivindica el cuerpo como una pluralidad ingobernable que se manifiesta “a través del tacto, del movimiento, de la vulnerabilidad, de lo visceral, de lo abyecto”¹⁰⁵.

La mirada periférica rescata lo que hemos decidido no ver y transforma los ojos contemplativos en unos ojos atentos enraizados en toda la superficie de una piel hipersensible a todos los sentidos. La visión periférica no es una visión de conjunto. No es la visión panorámica. No sintetiza ni sobrevuela. (...) El ojo sensible ni aísla ni totaliza. No va del todo a la parte o de la parte al todo. Lo que hace es relacionar lo enfocado con lo no enfocado, lo nítido con lo vago, lo visible con lo invisible. (...) La visión periférica es la de un ojo involucrado: involucrado en el cuerpo de quien mira e involucrado en el mundo en el que se mueve.¹⁰⁶

Los dibujantes de la «multitud global» adoptaron lo que Donna Haraway (1995) define como «perspectiva parcial», enmarcada en el paradigma de los «conocimientos situados»:

La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular (...) Se trata de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde la simpleza¹⁰⁷.

104 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos* (1ª ed., 3ª tirada ed., Arquitectura contextos (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 9.

105 Marina Garcés, *Un mundo común* (Barcelona: Bellaterra, 2013), 92

106 Ibíd

107 Donna Haraway, *Ciencia, cyborg y mujeres* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1995), 339 y 335



Figura 18. Dibujo de una asamblea, Enrique Flores, Madrid, 2011

Los «conocimientos situados» posibilitan según Haraway una nueva «objetividad encarnada» que implica un mirar desde abajo y propicia conexiones y aperturas inesperadas. La «objetividad encarnada» desmonta la visión unilateral del sujeto único e invulnerable de la modernidad. En el presente ensayo defino como «dibujo situado» a una nueva forma de dibujar que no pretende universalizar su estilo y que no excluye los trazos inexactos, afectuosos y temblorosos. El «dibujo situado» es transformador en cuanto a que surge junto con y al mismo tiempo de aquello que se observa.¹⁰⁸ El «dibujo situado» crea “una especie de circularidad entre dibujar y hacer, un ir al terreno específico para volver luego a dibujar”¹⁰⁹. Los dibujantes situados despliegan su subjetividad y toman posición de forma multi sensorial. La mezcla de trazos y palabras teje un relato que refleja posturas personales y afectivas, y construye un imaginario al servicio del «conocimientos situados». Los dibujos situados aportan un crónica subterránea e íntima de las pequeñas cosas que transcurren en el devenir de la «multitud global». Enrique Flores confiesa que a partir del 15M dejó de dibujar objetos arquitectónicos y empezó a fijarse más en las personas. Pasó a hacer dibujos menos académicos, pero más vivos, sin importarle que la gente quedase bien o mal dibujada¹¹⁰. Sus dibujos “están más cerca del *streaming* que de la obra de arte, articulados desde otra visión, otra distancia y otro tiempo”¹¹¹.

El «dibujo situado» refleja mejor una expresividad nueva de las prácticas de la «multitud global» que tiene que ver “con las voces pequeñas, los yoes pequeño, las palabras pequeñas, con lo anónimo, lo blando, con el no destacar”¹¹². El «dibujo situado» devino uno de los lenguajes documentales que mejor captó las «culturas de

108 Cita atribuida al antropólogo Tim Ingold en en Carla Boserman, “Cómo hacer un relatograma” (Madrid: La aventura del saber, 2018), 10

109 Sennet, *El Artesano*, 44

110 Amador Fernández-Savater, “Enrique Flores: “Mis dibujos están más cerca del streaming que de la obra de arte”, *eldiario.es* (7 de febrero de 2014)

111 *Ibíd*

112 *Ibíd*

cualquiera» (Moreno, 2017) que impugnan los privilegios de los expertos y abarcan los conocimientos informales, la experiencia adquirida colectivamente, la sabiduría *amateur*, el saber hacer de las prácticas cooperativas y colectivas.

El «dibujo situado» se convierte en uno de los lenguajes visuales que mejor destacan lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975) denominan «lo menor», que es un uso de un lenguaje que distorsiona sus funciones oficiales. A diferencia de otros discursos, «lo menor» no tiene ningún deseo de cumplir una función de lenguaje mayor, no juega con el aura romántica de lo marginal ni se dedica a romantizar a las minorías. Deleuze y Guattari usan el ejemplo de la literatura de Kafka, escrita por un otro (un judío) en un lenguaje dominante (alemán)¹¹³. En el contexto territorializado de la «multitud global», «lo menor» acontece cuando un barrendero inmigrante, no vinculado al activismo, habla en castellano en medio de una asamblea.

Yo nunca he cogido un micrófono en mi vida. Es la primera vez. De niño, en una fiesta del colegio, me tocó cantar. Nos hacían cantar cosas que no me gustaban... y yo era muy tímido. Aquel día, cuando me iba a tocar subir al palco, salí corriendo y me escondí dentro de un armario... No sé por qué. Me estuvieron buscando durante horas... Tampoco sé qué decir ahora... Es como si hubiera estado dentro de aquel armario todos estos años y ahora, me habéis encontrado... y tengo que explicaros por qué salí corriendo y no canté lo que todos querían que cantara¹¹⁴.

El «dibujo situado» capta «lo menor» como una experiencia post individual basada no tanto en la dispersión de la subjetividad como en la articulación de una colectividad, sin ceñirse a las categorías de la cultura mayor de la iconicidad dominante. Al rechazar ser mayor, «lo menor» posibilita que vuelvan tradiciones reivindicativas y lenguajes reprimidos, así como oprácticas menores del pasado¹¹⁵.

Como conclusión, refuerzo que el verdadero sentido del «dibujo situado» surge del entrelazamiento de diferentes dibujos, nunca de una única imagen-dibujo, conformando un nuevo «coreograma de sentido»¹¹⁶ que abre líneas de fuga y nuevas posibilidades relacionales, perceptivas y cognitivas. La mayoría de los trazos de los dibujantes de la «multitud global» nacen en un cuaderno de papel y se difunden en la red, en plataformas como Flickr o sitios web/blogs personales¹¹⁷. En muchas ocasiones, el material se publica en bruto¹¹⁸, ayudando a la construcción de

113 Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Blanco et al (Eds), *Modos de hacer*, 108

114 Bernardo Gutiérrez, “La plaza”, en Bernardo Gutiérrez (ed), *Storycracia : historias de radicalidad democrática* (Madrid: Medialab Prado, 2019), 173

115 Foster, “Recodificaciones”, 108

116 Carla Boserman, “Relatogramas: Dibujo y cognición en laboratorios sin muros” (Trabajo Fin de Máster, Universidad Juan Carlos I, 2013), 46

117 Carla Boserman, “Dibujando la esfera. Bio-grafías contemporáneas”, texto todavía sin publicar, 5

118 Entrevista personal con Enrique Flores

confianza. Este carácter transmedia del nuevo ciclo de protestas¹¹⁹ transforma los dibujos en paisajes en circulación, suspendidos en el movimiento de la red que permiten viajar de un dibujo a otro. El «dibujo situado» desborda la idea de imagen única de los universos representacionales previos, compone nuevos imaginarios de agregación y rompe la linealidad y la interpretación cerrada de un acontecimiento.

2.2 Estéticas de la cotidianidad

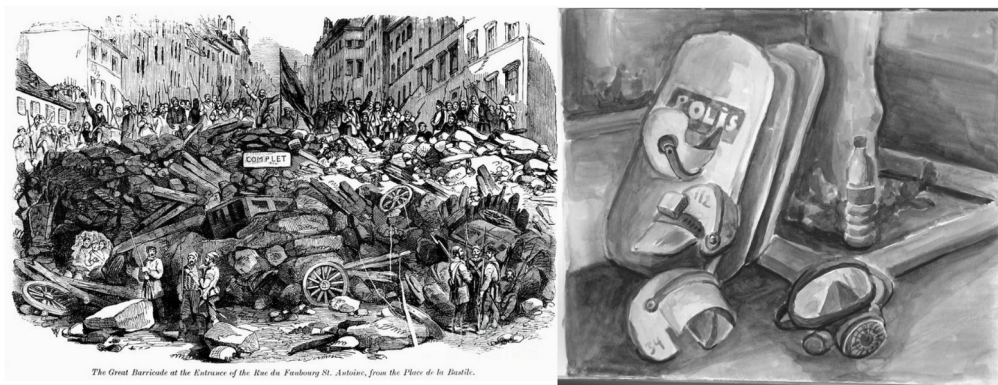


Figura 19: De izda: barricada parisina en 1848 Dcha: bodegón de la artista Zeyno Pekünlu

Durante la ocupación del parque Gezi de Estambul, muchos objetos adoptaron funciones diferentes a las habituales. Los limones y el vinagre se usaban para mitigar el escozor producido por el gas lacrimógeno de la policía. Cascos de construcción, gafas de natación y pedazos de persianas transformados en escudos servían para protegerse de la policía. Los “vándalos” acampados en el parque Gezi reutilizaron pancartas comerciales para levantar carpas, mesas como escenario y botellas de plástico para hacer ceniceros portátiles en los árboles. En la acampada máscaras médicas, cables, marcadores, tambores, carpas, extintores, comida enlatada y señales de tráfico, entre otras cosas, funcionaban como objetos resignificados en una nueva esfera sensible, facilitando un nuevo entramado de relaciones sociales¹²⁰.

La artista plástica Zeyno Pekünlü reparó en la nueva cotidianidad de la acampada de Gezi y planeó realizar bodegones que visualizaran la nueva disposición de los objetos. Sin embargo, Zeyno no creó ni una imagen durante el acontecimiento Gezi. Como Gustave Coubert en la Comuna de París, la artista “optó por formar parte del cuerpo colectivo de resistencia, porque había algo más importante que el arte”¹²¹. Un año después de la ocupación, Zeyno comenzó a pintar bodegones reflejando esa “extraña combinación de objetos que probablemente no tenga sentido para alguien que no viviera algo similar”. Siete años después, la artista comenzó a ver de nuevo un limón como un limón. ¿Cómo sobreviven los acontecimientos subjetivamente? ¿Por cuánto tiempo altera la percepción el hecho de haber vivido una experiencia

119 Ver el apartado 2.3 *Hacia un régimen transmatérico de la imagen*.

120 Entrevista personal con Zeyno Pekünlü

121 *Ibíd*

colectiva, otro orden social y jerárquico? ¿Cómo influye la cotidianidad desplegada durante las acampadas en la construcción de imaginarios y mundos?

Para Jacques Rancière los movimientos de ocupación de los últimos años manifiestan un modo de cambiar la vocación de un espacio y de un tiempo. Analizando la viñeta que fue publicada en un periódico inglés sobre la revuelta parisina de 1848 (figura 19), Rancière afirma que una barricada es como “un mundo al revés puesto que los elementos que componen un mundo normal se encuentran en un desorden total”¹²². Las imágenes de una barricada o de una acampada tienen carácter político porque son una subversión del orden y de la distribución normal de los espacios y los tiempos, del lugar que los individuos y grupos sociales ocupan¹²³. Son imágenes políticas de acuerdo a la definición de Rancière de política:

La política es una delimitación de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del habla y el ruido, que simultáneamente determina el lugar y los intereses de la política como forma de experiencia. La política gira en torno a lo que se ve y lo que se puede decir, en torno a quién tiene la capacidad de ver y el talento para hablar, en torno a las propiedades del espacio y las posibilidades del tiempo¹²⁴

La ola de ocupaciones de la «multitud global» produjo entre 2011-15 un aluvión de imágenes políticas que visibilizaban formas de hacer mundo. El nuevo «reparto de lo sensible» (Rancière, 2014) posibilita un espacio político de transformación disensual que no tiene que ver con la abstracción y la representación, si no con la alteración de ciertas jerarquías dadas y la hibridación con la vida cotidiana. Desarticulando un orden de partición dado se articula temporalmente otro orden en el cual se da lugar a lo que antes no tenía lugar. Restructurando cosas que ya eran visibles, las imágenes de las acampadas hacían que la gente estuviera junta, pensara junta y encontrara maneras de hacer mundo. Rancière define imágenes como las de los limones del parque Gezi como imágenes de un nuevo orden sensible de cotidianidad, como bosquejos de mundo consistentes en juntar palabras, gestos, formas visuales, generar movimientos, crear espacios que abren posibilidades de mundos¹²⁵.

122 Aurora Fernández Polanco et al, *#Re-Visiones : Conversaciones : Susan Buck-Morss, Suely Rolnik, Jacques Rancière, Marina Garcés, Pablo Lafuente, Aura Cumes, Iritt Rogoff, Kristin Ross, Lucía Egaña, Hors Dehors*, 9 (Madrid: Brumaria, 2019), 125.

123 *Ibid*, 125

124 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London: Bloomsbury Academic, 2004), 8

125 Fernández Polanco, *#Re-visiones : Conversaciones*, 133



Figura 20. De izda a dcha: Acampada Sol de Madrid (Foto: Pablo Chávarriz, 20/05/11), comida comunitaria en la acampada del parque Gezi de Estambul (McGarry, 2013) y Acampada Barcelona (Vicenzo, 21/05/11)

2.2.1 Imágenes de la cotidianidad, auto representación, construcción de mundo

La ocupación de la plaza de Tahrir en el Cairo fue la primera que proyectó al mundo las imágenes de una nueva cotidianidad multitudinaria en el espacio público. En algunos rincones de la plaza había puestos sanitarios repletos de médicos voluntarios, espacios para cocinar o para hacer te. Páginas de periódicos¹²⁶ se fijaban al suelo con piedras, facilitando la continuidad de la información en la conversación colectiva. Durante la ocupación de la plaza Tahrir se llegó a celebrar incluso una boda. Ahmed Zaafan, el novio, compartió su alegría con los medios después de la ceremonia en la plaza: “Estos manifestantes son familia ahora. Hemos vivido, reído y protestado juntos en esta plaza estas semanas. Queríamos compartir nuestra felicidad con todo el mundo”¹²⁷.

Desde la plaza Tahrir, el formato de acampada se replicó y adaptó en ciudades de todo el mundo. En la puerta del Sol de Madrid, brotó una ciudad auto gestionada con guardería, biblioteca, huerto, cocina, espacios de interacción, palco, lugares de reposo. En la acampada de Barcelona en plaça Catalunya se llegó a habilitar un espacio para dormir al aire libre en sacos (figura 20). En el parque Zuccotti de Nueva York, surgieron puestos médicos, servicio de comidas, almacenes de ropa y centros de comunicación¹²⁸. El parque Gezi de Estambul se convirtió en la auto proclamada República de Gezi¹²⁹, con sus propias plazas, monumentos, espacios comunales para comer, biblioteca, un decorado para bodas, escenario con micrófono libre para discursos, *performances* o actuaciones. Existía incluso señalética para identificar lugares específicos, como la “calle LGBT” o el “rincón vándalo”¹³⁰, así como una división espacial de los diferentes colectivos y minorías que facilitaba la convivencia. En Tel Aviv, los acampados renombraron el bulevar Rothschild como

126 Hanan Sabea, “I Dreamed of Being a People”, in Egypt’s Revolution, the People and Critical Imagination”, en Werbner et al (eds), *The Arab Spring and Beyond*, 77

127 “Egyptian couple wed in Tahrir Square amid Cairo protesters”, *thenational.ae* (8 de febrero de 2011)

128 Mitchell, “Image, space, revolution”, 11

129 “Historical Atlas of Gezi Park”. Acceso el 17 de abril de 2020

<https://postvirtual.wordpress.com/2013/06/27/historical-atlas-of-gezi-park/>

130 Işıl Eğrikavuk, “Maybe, we will benefit from our neighbour’s good fortune”, 83, en Werbner et al (eds), *The Arab Spring and Beyond*

Rexov Ha'am (calle de la gente), con estructuras similares a la de otras acampadas del mundo, así como "mercados espontáneos de ropa, libros y otras parafernalias"¹³¹. Por otro lado, en el medio de las principales acampadas del ciclo de protestas se instalaron puntos de reciclaje y se inauguraron huertos.

Las acampadas de la «multitud global», seña de identidad de la estética de protesta del nuevo ciclo, hicieron emerger colectividades que transcendían su heterogeneidad social a través de una "estética compartida y de las prácticas de un día a día, de un vivir juntos que mantenía higiene y clínicas, recogía basura, compartía comida, charlas sin fin y alegres celebraciones"¹³². Las imágenes de la cotidianidad de las acampadas ayudaron a tejer una estética común y a consolidar la identidad del movimiento. Las imágenes de la cotidianidad jugaron, como se verá en el siguiente punto, un rol importante en la auto representación del movimiento y la construcción simbólica de un mundo en devenir.



Figura 21. De izda a dcha: Acampada Sol en Madrid (Pablo Chávarri), Ocupa Rio (Ana Wander Bastos, 04/11/11), Acampada Barcelona (Eric Álvarez, 29/05/11)

El proyecto de investigación *The aesthetic of protest*¹³³, centrado en el ciclo de protestas turcas inaugurado por la ocupación del parque Gezi de Estambul, recopiló más de 250.000 tuits para estudiar la cultura visual de la insurrección. Analizando las 750 fotografías más relevantes de los tuits, la investigación se deparó con una sorpresa: el peso de las imágenes de la vida diaria de la acampada en el parque Gezi era mucho mayor que el de elementos iconográficos¹³⁴. Mientras los medios de comunicación ponían el foco en la violencia y la espectacularidad, muchas fotografías captadas por los participantes en la acampada dirigían la atención hacia actividades mundanas como comer, dormir, limpiar, leer, hacer ejercicio, cultivar un huerto o rezar. Dichas imágenes que capturaban la no-acción de la protesta, los entre tiempos, los intervalos y los tiempos de descanso constituyeron la esencia de lo que los propios manifestantes denominaron el «espíritu de Gezi». Dicho espíritu se manifestaba a través de actividades cotidianas¹³⁵ que diluían la heterogeneidad social de los acampados, al mismo tiempo que constituían una importante forma de auto

131 Oren Livio y Tamar Katriel, "A Fractured Solidarity: Communitas and Structure in the Israeli 2011 Social Protest", en Werbner et al (eds), *Arab Spring and Beyond*, 150

132 Pnina Werbner et al, "Introduction", en *Arab Spring and Beyond*, 7

133 El proyecto, coordinado por Aidan McGarry, se desarrolló entre los años 2016 y 2017, produjo papers, libros, estudios de datos y vídeos. Más información aestheticsofprotest.com

134 Definen como "icons" las imágenes vinculadas a los muchos iconos de las revueltas, como la mencionada "mujer de rojo". McGarry et al, "Beyond the iconic protest images", 292

135 Aidan McGarry et al, "Beyond the iconic protest images", 298

representación. Enmarcadas como respuestas visuales a la estigmatización que el gobierno disparaba contra los “vándalos”, las imágenes de las actividades mundanas eran actos de resistencia, al mismo tiempo que desplegaban una forma alternativa de vida, un sentido ético compartido y nuevas formas de estar en el espacio público. Desde la eclosión de la plaza Tahrir, los participantes de las acampadas de la «multitud global» produjeron una visualidad propia. En la mayoría de los casos, las imágenes son *amateurs*, borrosas, sin excesiva calidad técnica. Imágenes incluso pixeladas que como apunta Pablo Martínez activan subjetivaciones políticas que escapan de las lógicas del “yo marca” semiocapitalista. Las imágenes *low definition* de la cotidianidad de las acampadas dibujan un nosotros que se conforma con dispersión de imágenes, con una existencia de límites difusos, al borde del emborronamiento, de un mundo del que es difícil tomar distancia.¹³⁶

La investigación *The aesthetic of protest* concluye que la visualización del día a día de una acampada adquiere una función performativa como forma de «construcción de mundo», ensalza el placer de los vínculos sociales y la conexión entre las personas¹³⁷. Las imágenes de la cotidianidad insurrecta no solo alteran un orden espacial y temporal, sino que devienen la política prefigurativa del futuro. Presentan un prototipo de vida social alternativa basada en el horizontalismo, la cooperación y la apertura¹³⁸. A través de la visualidad de su cotidianidad, la «multitud global» aparca el futuro de la revolución y se centra en los presentes-devenires de la gente¹³⁹.

Nicholas Mirzoeff argumenta que las acampadas de la «multitud global» provoca un movimiento de «desvisualización». La gente, reclamando los espacios para inventar un futuro en común, *desvisualiza* las lógicas y estructuras del mundo previo que les oprimía. Mirzoeff afirma que “*desvisualizar* significa deshacer los procesos de clasificación, separación y estetización formados bajo cierto tipo de colonialismo”¹⁴⁰. Ocupar un espacio público *desvisualiza* las estructuras del orden previo, refuerza la auto representación y visualiza-posibilita otras formas de hacer, de estar y de vivir.

136 Martínez, “Cuando las imágenes disparan”, en *Fabrikations*, 83

137 McGarry et al, “Beyond the iconic protest images”, 299

138 Paula Serafini, “Subversion through Performance: Performance Activism in London”, en Werbner et al (eds), *Arab Spring and Beyond*, 331

139 Andrea de la Serna Alegre, “Un común porvenir, en *Re-visiones*”, Núm. 6 (2016)

140 Nicholas Mirzoeff, “Devisualize”, en *The aesthetic of global protest*, 13



Figura 22. Izda a decha, arriba a abajo: ‘Washing’, Mierle Laderman Ukeles (Nueva York, 1974); limpiando la plaza Tahrir de El Cairo (24/02/11, Caravan), la puerta del Sol de Madrid (12/06/11, Juan Plaza) y el parque Gezi de Estambul (06/2013, Begüm Özden Fırat)

2.2.2 Limpiar la plaza como acto estético de retaguardia

El día que el dictador egipcio Hosni Mubarak renunció¹⁴¹ los participantes de la acampada Tahrir comenzaron a limpiar la plaza. Se formaron incluso brigadas de voluntarios, personas que no consiguieron participar en el acontecimiento y querían colaborar en el acto simbólico de limpieza. Un estudiante afirmaba que después de participar en la limpieza de la plaza Tahrir veía un futuro prometedor. Otras personas aseguraban que limpiando habían encontrado una plaza llena de energía positiva y prometedora¹⁴². Tras la limpieza de la plaza, los voluntarios se fueron a casa, pensando que la revolución estaba completa¹⁴³.

Las imágenes de acciones de limpieza de las acampadas del ciclo de protestas 2011-15 fueron recurrentes. Barrer, fregar el suelo o recoger restos de basura eran actos realizados casi siempre de forma colectiva, reforzando el sentimiento de pertenencia al lugar y a la comunidad que lo habitaba. El cartel con el lema “La plaza, mi casa”¹⁴⁴ de la Acampada del Sol de Madrid introducía lo íntimo y las labores de mantenimiento en el espacio / tiempo compartido de la acampada. Las imágenes de la limpieza de las plazas, junto con las de la vida cotidiana de las acampadas, tenían el poder de construir co-pertenencia y de edificar una nueva arquitectura de los imaginarios¹⁴⁵. El estudio *The aesthetic of protest* recoge una imagen que se viralizó en Internet que contraponía la ejemplaridad cívica de los “vándalos” de Gezi a tras un mitin de apoyo al presidente Erdogan¹⁴⁶.

141 Fue el 11 de febrero de 2011.

142 “After the revolution, volunteers begin clean-up operations in Tahrir”. Acceso el 20 de abril de 2020 en <https://academic.aucegypt.edu/caravan/story/after-revolution-volunteers-begin-clean-operations-tahrir>

143 Özden, “Drones and Streets”, 4

144 Ramírez, *Utopías artísticas*, 216

145 Brea, *Las tres eras de la imagen*, 131

146 McGarry, “Beyond the iconic protest images”, 297

El 3 de junio de 1974, la artista Mierle Laderman Ukeles empezó a limpiar una acera en frente de la galería A.I.R de Nueva York. La imagen de Ukeles agachada mientras frotaba el suelo, rodeada de personas que no prestaban demasiada atención a su acción, resumía bien el camino que la artista había tomado desde la publicación del *Manifiesto por un arte del mantenimiento* en 1969. En las diferentes acciones que fueron configurando la tendencia del denominado *maintenance art*, Ukeles asociaba la práctica del arte como trabajo improductivo con el feminizado trabajo doméstico reproductivo. Ukeles transformaba la obra de arte en trabajo concreto y la dicotomía productivo/reproductivo en desarrollo y mantenimiento¹⁴⁷. Las acciones de Ukele visibilizan que el arte de vanguardia está infectado por múltiples ideas, actividades y materiales de mantenimiento¹⁴⁸. Considerar las labores de mantenimiento como arte desplaza el proceso artístico a la propia vida.

En una de las asambleas del 15M madrileño, una participante renunciaba a ser vanguardia, porque la vanguardia era “épica, barricada, *primetime*, tiempo único, unilateralización”. Por el contrario, la asambleísta reivindicaba la retaguardia, que identificaba con lo cotidiano:

Retaguardia es la cena de esta noche, la conversación en el bar y en la parada del autobús, el nuevo AMPA que estamos creando en la escuelita de mis hijas (...) Retaguardia es cada una de las prácticas, grandes y pequeñas que contribuyen a alimentar, recrear, revivir el clima de la revuelta. Que crean el campo de resonancia donde cada práctica de vanguardia debe medir su oportunidad y su sentido¹⁴⁹.

La retaguardia de la «multitud global» velaba por las acciones del mantenimiento de las acampadas y de las labores reproductivas de la vida cotidiana. Pretendía, “traer a la vida y la luz todos los elementos del presente”¹⁵⁰. La retaguardia extrae la dimensión estética de la vida cotidiana y demanda que la belleza florezca en los espacios compartidos en común y no solo en cotos privados especiales. Eso significa “la reconfiguración del arte para integrarse plenamente en la vida”¹⁵¹.

147 Sven Lütticken, “La prometedora excepción. El arte y la crisis de valor”, en *New Left Review* (Madrid: Traficantes de Sueños, Julio - Agosto 2016), 123

148 *Ibíd* 124

149 Al final de la asamblea, “La retaguardia” (1 de diciembre de 2012). Acceso el 4 de junio de 2020 <https://alfinaldelaasamblea.wordpress.com/2012/12/01/la-retaguardia/>

150 *Ibíd*, 73

151 Ross, *Lujo comunal*, 74

2.3 Hacia un «ciclo transmatérico de la imagen»



Figura 23. 'Flowchart of the Declaration of the Occupation of NYC' (Rachel Schragis, 2011)

Después de leer la *The Declaration of the Occupation of NYC*¹⁵² la artista visual Rachel Schragis escribió al Arts and Culture Working Group de Occupy Wall Street y propuso traducirla a imágenes. Como la declaración había sido escrita de forma colectiva por un grupo de trabajo (Declaration Working Group), Rachel consideró más apropiado trabajar en conjunto con otras personas, para “encontrar un espacio donde encarnar las ideas”¹⁵³. La artista creó la imagen del diagrama de flujos (*flowchart*) con el contenido de una declaración que resumía las intenciones del movimiento Occupy. El diagrama fue tomando forma a lo largo de una serie de conversaciones cruzadas entre personas involucradas en el movimiento.

En el centro figuraban diferentes injusticias concretas. En un primer círculo, aparecían campos temáticos específicos, como la “irresponsabilidad ecológica” o “demasiado dinero concentrado en pocas manos”. En los bordes, mensajes que apelaban a la conciencia de cada persona, a diferentes formas de involucrarse en la lucha, porque “todas nuestras quejas están conectadas” (*all our grievance are connected*). La imagen *Flowchart of the Declaration of the Occupation of NYC* circuló ampliamente en redes sociales y llegó a ser citada por la cadena televisiva Al Jazeera. A pesar de que Schragis creía en la fuerza del lenguaje, “prefirió luchar con imágenes”.

152 Declaración completa <http://uucs.org/wp-content/uploads/2016/05/Declaration-of-the-Occupation-of-New-York-City.pdf>

153 Todas la información y declaraciones provienen de Avram Finkelstein, “Rachel Schragis, Artist and Activist, Part I”, *Artwrit*. Acceso el 3 de junio de 2020



Figura 24. Manifestaciones en Nueva York con la obra de Rachel Schragis. Fotos: R.Schragis

La intervención visual de Schragis produjo una nueva forma de circulación del discurso de la declaración de Occupy que desbordaba los formatos digitales. Mucha gente usó el diagrama de flujos en manifestaciones, acciones o asambleas (figura 24). La imagen de la *Flowchart of the Declaration of the Occupation of NYC* se convirtió en “una herramienta catalizadora para el movimiento, en un punto de lanzamiento de conversación, educación, creatividad o acción”¹⁵⁴. La imagen, sus fragmentos, cortes y adaptaciones, tras circular por la esfera digital, aterrizaba en el territorio para formar parte de nuevo del cuerpo de quienes conformaban a su vez el sujeto colectivo de Occupy Wall Street. Algunas de sus frases fueron transformadas en pancartas, en una extensión física que completaba los cuerpos, en pegamento simbólico que reforzaba los vínculos sociales.

A diferencia de los procesos de viralización digitales¹⁵⁵, que están concentrados en cortos espacios de tiempo, la circulación del diagrama de flujos de Schragis, activó una forma de propagación lenta, física, corporal. El flujo del *Flowchart* no encaja con el «fenómeno viral» que Tony D. Sampson define como una acumulación propagable de eventos, objetos y afectos creada a partir de discursos populares que rodean la cultura de la red¹⁵⁶. La posfotografía¹⁵⁷ en la que “prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre su contenido” no ayuda a describir cómo aquel diagrama de flujos ayudó a expandir el mensaje del movimiento Occupy. Tampoco podríamos explicar los usos *on* y *off line* del trabajo de Schragis como memes, definidos como una constelación de objetos y mensajes que vistos de forma conjunta adquieren un nuevo significado¹⁵⁸. A pesar de que los memes son fruto de las micro imitaciones y

154 www.rachelschragis.com/occupy

155 El estudio ‘Viral Gezi’ de Ouliers.es reveló que la viralidad de la imagen más compartida se concentró en veinticinco minutos <http://viralgezi.outliers.es/index.html>

156 Tony D Sampson, *Virality : Contagion Theory in the Age of Networks* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012)

157 Joan Fontcuberta, “Por un manifiesto posfotográfico”, *lavanguardia.com* (11 de mayo de 2011)

158 Jason Rowan, *Memes: Inteligencia idiota, política rara y folclore digital* (Madrid: Capitán Swing, 2015)

de la creatividad social, nunca tienen un mensaje fijo y una atmósfera discursiva sólida como el trabajo de Rachel Schrabis. Por otro lado, es difícil adscribir el *Flowchart* exclusivamente a una de las tres categorías de imágenes formuladas por José Luis Brea¹⁵⁹: «e-image», «imagen-film», «imagen-materia». En el *Flowchart* las tres eras de la imagen se fusionan, se funden, se confunden. La «e-image» puede volver a ser «imagen-materia». La «imagen materia» se desvanece para reaparecer multiplicada en lo digital o en un vídeo corto casero, para luego integrar nuevas cartulinas o pancartas. La circulación de la imagen de Rachel Schragis está inscrita en un nuevo «régimen transmatérico de la imagen» que desborda, sin anular, los procesos recombinatorios de la «convergencia cultural» propios de la era digital.

Para acabar de describir el «régimen transmatérico de la imagen» usaremos como ejemplo la acción que el actor y performer Erdem Gündüz realizó el 17 de junio de 2013 en la plaza Taksim de Estambul. Erdem se quedó parado durante horas enfrente del Centro Cultural Atatürk, al lado del parque Gezi, dos días después de que la policía hubiera desalojado la acampada. Su acción contra la represión policial, retransmitida en vivo por Internet, se viralizó en redes sociales y medios de comunicación. Erdem se popularizó en Turquía como el *duran adam*, el “hombre quieto”. Cuando la policía le conminó a abandonar la plaza Taksim, muchas personas habían replicado ya su gesto en muchas ciudades. Las imágenes de hombres (y mujeres) quietos invadieron las redes sociales digitales, provocando un verdadero alud de acciones territoriales en todo el país. La gente se transformó en estatuas vivas mediante una acción coral y descentralizada. El *duran adam* apareció en “centros comerciales, enfrente de árboles, embajadas, redacciones de periódicos, a veces levantando las manos, con máscaras de Guy Fawkes¹⁶⁰, máscaras anti gas, bocas tapadas, moratones simulados, banderas, placas, fotografías de los muertos, maniquíes”¹⁶¹.

Erdem Gündüz planeó la acción performativa para que no tuviera una única interpretación. Su apertura y ausencia de significado único favorecieron una constelación de “hombres quietos” multi usos que canalizaba diferentes malestares contra el gobierno turco. La irrupción de la «iconicidad otra» de las imágenes del hombre quieto propició la proliferación de narrativas de resistencia. Algunas personas inventaron incluso tramas e historias para las imágenes que circulaban¹⁶². El símbolo abierto de la performance de Erdem Gündüz creó nuevos significados e imágenes en una inclusiva cadena multiplicante. Cualquier persona podía ser un “hombre quieto” o una “mujer quieta” contra el *statu quo*.

Los hombres y mujeres quietos surgieron en todos los rincones de Turquía de forma colectiva. Raramente se veía a una única persona quieta (figura 25). Las imágenes de esa comunión colectiva en la inmovilidad individual reivindicaba el derecho a usar un espacio público para la memoria colectiva, el duelo y para el reconocimiento de la

159 Brea, *Las tres eras de la imagen*

160 La máscara usada en *V de Vendetta*, de Alan Moore, apropiada por el movimiento Anonymous

161 Verstraete, “The standing man effect”, 3

162 *Ibíd*, 4



Figura 25. Imágenes extraídas de los hashtags de Twitter #DuranAdam y#DirenDuranAdam. Ninguna de ellas, salvo dos ilustraciones, aparece con la autoría de las imágenes identificada, conformando un «procomún visual». Las imágenes inferiores reflejan la iconografía sui generis que incorpora a “la mujer de rojo” y el “duran adam”, entre otras figuras.

historia¹⁶³. En alguna de las lecturas de la *performance*, un policía le pregunta a Erdem Gündüz si estaba esperando a alguien, y este le responde que sí, antes de mencionar el nombre de algunas personas desaparecidas o asesinadas¹⁶⁴. Al mismo tiempo, las imágenes de las “personas quietas” en las más variopintas situaciones celebraban los vínculos sociales existentes y las prácticas colectivas territoriales.

La ocupación del espacio público empuja a la «cultura visual global» hacia un nuevo ciclo de materialización y re-materialización de las imágenes. No se trata de una circulación «transmedia» en la que la imagen cambia de medio, de la televisión a Internet, por ejemplo. En el «régimen transmatérico de la imagen» son habituales el cambio de cuerpo de las «trans-imágenes»: algunas fotografías se convierten en dibujos o carteles, alguna ilustración acaba encarnándose en los cuerpos en el espacio físico. Una vez en el territorio, dichos dibujos o carteles pueden regresar a la esfera digital transformados en nuevas fotografías, dejando en su tránsito una red de relaciones. Las muestras en muros y paredes de Madrid de la Galería de Magdalena¹⁶⁵ después del 15M o las numerosas exposiciones de carteles o fotografías que tuvieron lugar durante las acampadas (figura 7) insinúan la vocación visual rematerializante de la «multitud global».

El «régimen transmatérico de la imagen» propicia la aparición de comunidades de sentido y de un nuevo tipo de imaginario para el hacer y estar juntos, en la esfera física y en la digital, que interfiere en el presente de forma sensible. El «régimen transmatérico de la imagen» facilita procesos de afectación subjetiva y reconstruye / reinventa vínculos dañados por diferentes opresiones.

163 *Ibíd*, 8

164 *Ibíd*, 4

165 “Los regalos urbanos de La galería de Magdalena”. Acceso el 3 de junio de 2020
<http://madridstreetartproject.com/los-regalos-urbanos-de-la-galeria-de-magdalena/>

3. Translocal body politic



Figura 26. Fotogramas del vídeo *Egyptian Body Politics*, de Laila Shereen Sakr, Vj Um Amel

La voz flota sobre imágenes de una plaza Tahrir de El Cairo abarrotada de gente: “We are in a revolution, hold on in a dream, embrace the unknown”. Aparecen cuerpos en conflicto con las fuerzas de seguridad. Cuerpos entrelazados. Cánticos. Imágenes fugaces que se funden El Cairo con tuits de @pituskaya desde España, la ilustración del brasileño Carlos Latuff y un estudio de tuits de los países árabes en apoyo a Egipto. El vídeo collage *Egyptian Body Politics: Adaptation of #Tahrir*¹⁶⁶ de la Vj Um Amel pone los cuerpos en el epicentro de la revuelta y dibuja otro tipo de cuerpo. Un cuerpo colectivo, ciborg, físico y digital, que se extiende más allá de la plaza Tahrir. Alterando los códigos espacio-temporales, el vídeo collage *Egyptian Body Politics* inyecta simbolismo a la plaza ocupada. Para Aurora Fernández Polanco las imágenes socavan un orden y despliegan una deconstrucción de doble movimiento. Disyunción espacial: despedazamientos, cortes, fragmentación, *blow up*. Disyunción temporal: ralentización, choque de tiempos, anacronismos, repeticiones¹⁶⁷. Los versos de *The Dream*, escritos por Alaa Abd El-Fattah antes de la revolución, se resignifican en el vídeo tras la atmósfera de la sublevación y se expanden por el mundo como mantra profético.

El montaje de las imágenes, su nuevo encadenamiento, sus junturas, hacen explotar el relato oficial de la historia. El montaje de las imágenes, como estudia Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición* (2008), subraya rupturas, continuidades, intervalos. El montaje trabaja la producción de deseo a partir de la memoria y esboza futuros reconfigurando el pasado¹⁶⁸.

La plaza Tahrir condensa la potencia de la revolución egipcia. El cuerpo colectivo transmite sus resonancias por el mundo. Si en los años noventa Jeff Kelley¹⁶⁹

166 Vj Um Amel ensambla diferentes vídeos de YouTube, datos de Twitter, visualizaciones R-Shief's y más de 1,25 millones de tuits de hashtags relacionados con Tahrir. La narración es una adaptación de “The Dream”, de Alaa Abd El-Fattah. Vj Um Amel, “Egyptian Body Politics: Adaptation of #Tahrir”, accedido el 18 de marzo de 2020 en <https://vimeo.com/32640763>

167 Fernández Polanco, en Mroué, *Fabrications*, 25

168 Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 156

otorgaba un carácter político al cuerpo de artistas *performers* como Suzanne Lacy, Vj Um Amel politiza al extremo la *performance* corporal de la «multitud global». Benjamín Arditi (2011) destaca la importancia de las imágenes en su tránsito por el «ser-juntos» virtual de ese cuerpo colectivo.

La circulación de imágenes de la experiencia de ocupar Tahrir reverberó más allá de la plaza. La dimensión física de la ocupación fue completada por un ser-juntos virtual. La gente que estaba en la plaza y en otras partes de Egipto sentía que podía tocar el cielo con las manos en el instante fugaz de su ser-juntos¹⁷⁰.

Las «imágenes viajeras» (Khatib, 2013) crean un terreno de resistencia más allá de las fronteras. Las imágenes no retratan, hacen. Las imágenes conjugan, agrupan, reorganizan. Las imágenes fluyen por «paisajes insurrectos» (Reguillo, 2017) donde la multitud conectada se hace presencia. “Los paisajes insurrectos emergen ahí donde las personas experimentan una pérdida de potencia y son capaces de coincidir con otras en esta experiencia¹⁷¹”. Rosana Reguillo destaca que un nuevo sentido de pertenencia se construye en las «zonas de intensificación afectiva»¹⁷² que se congregan en la plaza o alrededor de un *hashtag*, un meme o un vídeo.

El vídeo collage *Egyptian Body politics* y la constelación de imágenes de la revolución egipcia se incrustan y habitan «paisajes insurrectos» tejidos de píxeles, adoquines y cuerpos. Las imágenes no representan a nada y a nadie. No pueden ser consideradas objetos. Ni «imágenes-matéricas» ni «film» ni «e-images». No se trata ya de “objeto-ontologías, sino de imagen-acción, imagen-gestos, cosa-afinidades, cadenas de reacción de objetos, fuerzas y píxeles que se manifiestan¹⁷³ en cicatrices”. Son imágenes-afecto. A pesar de la importancia del «ser-juntos» virtual, la «multitud global» necesita a los cuerpos ocupando el espacio público para materializarse.

El carácter político del cuerpo emerge cuando existe una presencia de ciertos cuerpos en un sitio específico¹⁷⁴. Las diferencias étnicas, religiosas y de clase no desaparecieron en la acampada de la plaza Tahrir: se sincronizaron en busca de cierta unidad de acción. Las jerarquías se suspendieron. Las diferencias convivieron. El antagonismo contra el régimen unió “a los manifestantes, cantando, haciendo

169 Jeff Kelley, “The Body Politics of Suzanne Lacy”, en *But is It Art? The Spirit of Art as Activism* (Seattle: Bay Press 1995): 221-49

170 Benjamín Arditi y Julia Constantino, “Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011”. *Debate Feminista* 46, 2012, 146–69: 163

171 Rosana Reguillo, *Paisajes insurrectos: Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*, (Barcelona: Ned, 2017), 55

172 El concepto lo formula Ernst Bloch en *El principio esperanza*

173 Fernández Polanco, en Mroué, *Fabrications*, 68

174 Paula Serafini, “Subversion through performance: performance activism in london”, en Werbner et al, *The political aesthetics of global protest*, 334

stand up comedy, cantando lemas, diseñando y circulando panfletos¹⁷⁵, en un emocional «ser-juntos» presencial.

Durante la ocupación de la plaza Tahrir, el gran lema de las revueltas de Túnez pasó a ser el himno de las revueltas árabes. *Ash-shab yurīd isqāṭ an-nizam* (“el pueblo quiere que caiga al régimen”) resonaba en coros, vídeos, pancartas. Cuando el «discurso oculto», uno de los principales elementos de la «infrapolítica» estudiada por el antropólogo James C. Scott (2000), se verbaliza por primera vez, se configura una imagen dinámica de las relaciones de poder. El discurso oculto no existe como pensamiento puro: sólo cuando es practicado, articulado¹⁷⁶. Tras su brote, el discurso oculto se baila, se canta, se suda. Un micrófono, un estar-juntos encarnado, un vídeo tembloroso, borroso, que escupe un discurso infrapolítico y acumula cientos de miles de visitas en pocos días¹⁷⁷: “Abajo Hosni Mubarak, abajo abajo Hosni Mubarak. La gente quiere que caiga el régimen¹⁷⁸”.

Tomo la plaza Tahrir como ejemplo porque Susan Buck-Moss explica cómo las personas que se conocieron durante su ocupación abrazaron una identidad común al intercambiar teléfonos.

Se dieron sus nombres. Pero el apellido para todos era Tahrir. Leila Tahrir, Abullah Tahrir, Mohammed Tahrir, Mina Abdud Tahrir, Susanna Tahrir etc. El todopoderoso patronímico que apuntala la propiedad, la familia y las jerarquías de clase / éticas / religiosas, fue reemplazado por el nombre de un espacio público que simboliza una nueva unidad ciudadana, y (esto es nuevo) lo representa para una audiencia global¹⁷⁹.

La aparición de la Identidad-Tahrir, del Cuerpo-Tahrir colectivo es local pero impacta más allá. Como el Cuerpo-Sol en Madrid o el Cuerpo-Gezi en Estambul. Como si el cuerpo colectivo dijera: “vamos a poder porque ya nos queremos, porque ya estamos juntos”¹⁸⁰.

¿Qué papel tiene la cultura visual en la formación de la «multitud global»? ¿Qué mecanismos translocales se activan a partir de las imágenes? Para responder a estas preguntas formulo el concepto de «identidad colectiva temporal».

175 Dalia Wahdan, “Singing the Revolt in Tahrir Square: Euphoria, Utopia and Revolution”, en Werbner et al (Eds.). *The political aesthetics of global protest*, 59

176 James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*, 1ª ed. Problemas de México (Ciudad de México: Era, 2000), 149

177 “Protesters in Tahrir Square break into song”. Acceso el 19 de marzo de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=ahCwBBndlVY#t=50>

178 “Protesters in Tahrir Square break into song”. Acceso 5 de junio de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=ahCwBBndlVY#t=50>

179 Susan Buck Morss, “On Translocal Commons and the Global Crowd” (conferencia, Boğaziçi University, 31 de octubre de 2013), 10

180 Rovira, *Activismo en red*, 202

3.1 Apropiación del insulto como identidad colectiva temporal

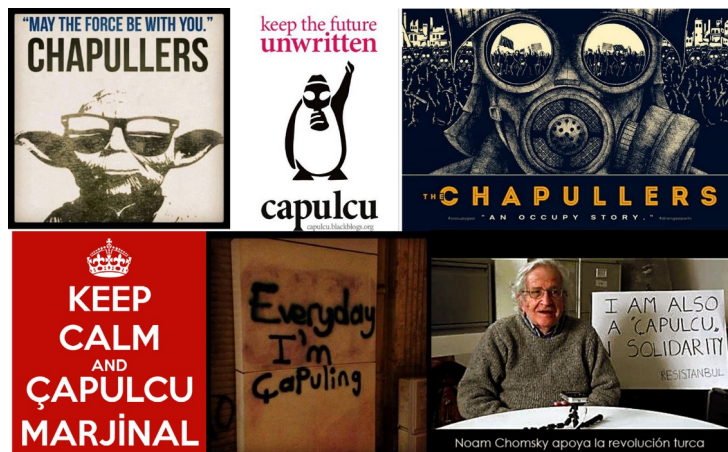


Figura 27. De arriba a abajo e izda a dcha: (1) Aslıcan Aydın, (2) capulcu.blackblogs.com, (3) B. Canan Eren Arditi, (4) anónimo, (5) Graffiti callejero, (6) Juan Santiso Iglesias

Recep Tayyip Erdoğan, primer ministro de Turquía, definió¹⁸¹ a los acampados del parque Gezi de Estambul como *çapulcu*. La palabra significa en turco algo así como asaltador o vándalo. De forma inmediata, el ecosistema de las protestas turcas se apropió del término. Lo transformó en una seña de identidad compartida. *Çapulçu* pasó a ser un término positivo, asociado a resistencia y solidaridad. La gente empezó a auto proclamarse *çapulçu* o *chapuller*, neologismo en lengua inglesa. En pocos días, la explosión emocional de la pertenencia *çapulçu* desplegó una nueva estética vándala: carteles, grafitis, camisetas, lemas, montajes fotográficos, vídeos. Los usuarios de Twitter colocaban el prefijo *çapulcu* a su perfil. En el parque Gezi se hablaba de la acampada como Capulistán y colocaban carteles de Residencia Çapul en las tiendas de campañas¹⁸².

El vídeo musical *Everyday I'm chapulling*¹⁸³, una pieza techno instrumental, captó la energía y atmósfera de las protestas y se convirtió en un gran viral. El vídeo mezclaba imágenes y cánticos reales de las protestas, cuerpos enlazados, bailando, abrazándose. *Everyday I'm chapulling* mostraba “la performatividad de la protesta a través de la fusión de cuerpos en movimiento en la música”¹⁸⁴. Después del vídeo, mucha gente colocó la frase “yo también soy *çapulcu*” vinculada a sus fotografías. En pocos días, los medios de comunicación hablaban del “movimiento *çapulcu*”. La atmósfera social cambió. El miedo a la represión policial dio paso a la esperanza y la

181 Jose Miguel Calatayud, “Just a few looters: Turkish PM Erdogan dismisses protests as thousands occupy Istanbul's Taksim Square”, *Independent.co.uk* (2 de junio de 2013)

182 Luke Harding, “Turkish protesters embrace Erdoğan insult and start ‘capuling’ craze”, *The Guardian* (20 de marzo de 2013)

183 “Everyday I'm chapulling”, *You Tube* (4 de junio de 2013) Acceso el 21 de abril de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=QV0NTUY0ZIs>

184 Olu Jenzen et al, “Music Videos as ProtestCommunication: The Gezi Park Protest on YouTube”, en McGarry et al, *The aesthetic of global protest*, 219

alegría. Los manifestantes crearon cánticos satíricos sobre el gas lacrimógeno: *bu gaz bir harika dostum!* (“tío, este gas es fantástico”), *bir porsiyon gaz, luften* (“otra ración de gas, por favor”) o *biber gazi cildi güzelleştirir* (“el gas lacrimógeno embellece”)¹⁸⁵. Pocos días después, Brasil vivió un proceso similar, tras la represión policial de la manifestación del 13 de junio de 2013 en las calles de São Paulo. Las imágenes de las manifestaciones reflejaban con nitidez la brutalidad policial y el carácter pacífico de los manifestantes. Sin embargo, los medios de comunicación denominaban *vândalos* (“vándalos”) a los manifestantes. La estigmatización encendió el mismo mecanismo de apropiación / resignificación del insulto que en Turquía. Las botellas de vinagre, usadas para mitigar el escozor provocado por el gas lacrimógeno, se convirtieron en icono emocional. Las redes sociales empezaron a hablar de la *revolta do vinagre* (“revuelta del vinagre”). Millones de brasileños se auto denominaron *vândalos* y colocaron los insultos *vândalo* o *baderneiro*¹⁸⁶ en sus perfiles en redes sociales. Asumiéndose disidentes, subversivos, cuerpo común, todos eran María Baderna o Pedro Baderneiro¹⁸⁷. Una chispa prende. Surge una posibilidad diferente de estar con otros. La promesa, tal vez, de otra forma de vida.

Las revueltas de la «multitud global» de 2011-15 trajeron varios ejemplos de apropiación de insultos. La *slut walk* (marcha de las putas) que desde las redes digitales tomó el Queens Park de Toronto el 3 de abril de 2011 surgió después de que el portavoz de la policía sugiriera que las “mujeres deberían evitar vestirse como putas”¹⁸⁸ para no ser violadas. La *slut walk* se expandió en una red de marchas de las putas transnacional en la mayoría de países de América Latina¹⁸⁹. En España, el colectivo de jubilados Yayoflautes acuñó su nombre sobre el término despectivo usado para describir a los participantes del 15M (“perroflautes”). Sin embargo, el surgimiento del movimiento de los *çapulcu* turcos y de los *vândalos* en Brasil fue más explosivo. Los estudios elaborados por PageOneX sobre las revueltas de Brasil y Turquía identificaron un elemento clave en el proceso: la desmesurada violencia policial. En el caso brasileño¹⁹⁰, el estudio revela que la violencia policial disparó el flujo en Twitter y después congregó a millones en las calles, inaugurando el *hashtag* / movimiento #VemPraRua. Dicho flujo digital, influyó notablemente en el cambio de perspectiva de los medios, que pasaron a hablar no sólo de vándalos, sino de las peticiones de las calles.

185 Julia Tulke, “Archiving Dissent#: (Im)material Trajectories of Political Street Art in Istanbul and Athens”, en McGarry et al, *The aesthetic of global protest*, 129

186 Maria Baderna fue una bailarina de Río de Janeiro del siglo XIX. Su apellido acabó siendo sinónimo de “confusión”. Durante las revueltas de junio de 2013 un presentador televisivo rescató la palabra *baderneiro*, que estaba en desuso, como sinónimo de vándalo.

187 Alana Moraes et al, *Junho: Potência das ruas e das redes* (Fundação Friedrich Ebert Brasil: São Paulo, 2014), 12

188 Bernardo Gutiérrez, “Nuevas dinámicas de comunicación, organización y acción social en América Latina” (Ciudad de México, OXFAM, 2015), 15

189 En Chile, Perú, México, Uruguay, Argentina, Colombia, Brasil (Marcha das Vadias) o Ecuador, la marcha de las putas tuvo convocatorias masivas y mucha importancia

190 “Manifestantes ou Vândalos? Como a Mídia Tradicional abordou os protestos em junho de 2013 no Brasil”. Acceso el 23 de marzo de 2020 <https://blog.pageonex.com/2013/08/24/manifestantes-ou-vandalos-como-a-midia-tradicional-abordou-os-protestos-em-junho-de-2013-no-brasil/>



Figura 28. Izda: Perfiles de Facebook. Dcha: remake de ‘Seja marginal, seja herói’, de Hélio Oiticica.

En el caso turco¹⁹¹, el estudio muestra cómo la explosión de la estética *çapulcu* a partir del 2 de junio obligó a los medios a hablar de un nuevo movimiento social. La violencia policial fue la chispa que posibilitó las pertenencias fluidas, líquidas y reconfigurables de la revuelta en red. Precisamente, la urbanista Saskia Sassen conceptualiza la idea de «calle global»¹⁹² a partir de la violencia-resistencia de las ocupaciones de los centros urbanos de las revoluciones árabes. La «calle global» es espacio público duro donde los que no tienen poder producen “situaciones complejas” y consiguen “hacer la política”. La «calle global» no es sólo un espacio físico, sino un espacio semántico. En ella ocurren discusiones que de otra manera no sucederían. La «calle global» existe cuando se activa un bloqueo físico violento: vehículos militares en El Cairo, máquinas de construcción en el parque Gezi o feroz represión en las calles brasileñas. La violencia activa la interconexión de los cuerpos y hace aflorar nuevas identidades conjuntas. No es solo alegría, sino también angustia, rabia o sufrimiento¹⁹³. En Turquía y Brasil, la «identidad colectiva temporal» vándala dio pie a un cuerpo en devenir multitudinario.

En el caso de Brasil y Turquía, la conexión semántica, estética y visual en la «calle global» fue intensa. En las manifestaciones iniciales de Río de Janeiro resonaban cánticos aludiendo a Turquía¹⁹⁴. Perfiles de Facebook como Diren Gezi Parkı y Recep Tayyip Erdoğan –Türkiye’nin Gururu fueron algunos de los nodos más activos en las primeras convocatorias de Brasil¹⁹⁵. Los *çapulcu* plantaron una bandera brasileña en la acampada del parque Gezi. La cultura visual de la «multitud global» entrelazó a dos países distantes cultural y geográficamente. La conjunción translocal se dio principalmente en la construcción de atmósferas y sentidos comunes para habitar la ciudad de otra manera. La explosión de la estética vándala propició en ambos países el surgimiento de una «comunidad de sentimiento» (Appadurai, 2001), de un grupo que empieza a sentir e imaginar cosas en forma conjunta. La esfera digital propicia una nueva comunidad que Jacques Rancière (2010) define como una

191 Baris Gumustas y Pablo Rey-Mazón, “Gezi Parki protests in Turkish newspapers”. Acceso el 23 de marzo de 2020, <http://pageonex.com/matrushka/gezi-parki-protests-in-turkish-newspapers>

192 Saskia Sassen, “The global street: Making the political”. *Globalizations*, 8 (5) (2011), 573-579

193 Werbner et al, *The political aesthetics of global protest*, 9

194 Ver página 55

195 “Cartografia de espaços híbridos: As manifestações de Junho de 2013”. Acceso el 24 de mayo de 2020 <http://www.cartapotiguar.com.br/2013/07/31/cartografia-de-espacos-hibridos-as-manifestacoes-de-junho-de-2013/>



Figura 29. Izda: imagen del vídeo 'Vândalo fitness, Rafucko, Río de Janeiro Dcha: activista gay declarándose 'çapulcu', Estambul

manera de ocupar un lugar y un tiempo, como un conjunto de percepciones, de gestos, de actitudes, de formas de mirar que alteran la distribución de la realidad. La «comunidad emancipada» provoca “la alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”¹⁹⁶.

Las «identidades colectivas temporales» son el preámbulo de comunidades emancipadas de mayor calado y duración: Diren Gezi en Turquía y #VemPraRua en Brasil. En algunos casos, estas «identidades colectivas temporales» surgen en un grupo digital concreto, como ocurrió en Egipto alrededor de la página de Facebook “Todos somos Kalhed Said”, en homenaje a un bloguero asesinado en 2010. Antes de tomar la plaza Tahrir, los egipcios se organizaron en grupos digitales dedicados a Kalhed Said y usaron su foto en sus perfiles en las redes como máscara colectiva. En la mayoría de los casos, la cultura visual de las «identidades colectivas temporales» acaba encarnando las luchas en los cuerpos, visibilizando disidencias, creando imágenes de auto representación y nuevas formas de ver¹⁹⁷. La «comunidad de sentimiento» digital acaba materializándose en un territorio físico, retroalimentando visualmente las redes sociales.

3.2 Coreografía de la asamblea, sintaxis cívica y performatividad de las plazas

Una plaza abarrotada de gente. Se celebra una asamblea. Un participante anónimo propone algo. Las manos se levantan, mostrando las palmas hacia delante. Los dedos se mecen hacia los lados. El gesto significa consenso¹⁹⁸. Escenas similares se repitieron en todas las asambleas del 15M español. El lenguaje de signos de las asambleas se consolidó en pocos días. Con ligeros cambios, se expandió por el

196 Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Castellón: Ellago, 2010), 24

197 Nicholas Mirzoeff, *How to See the World* (Londres, Pelican, 2015), 297

198 Proviene del gesto de lengua de signos española para el aplauso.



Figura 30. De izda a dcha: Acampada Valencia (Carla Pérez), Occupy Movement Handsignal (Alaric Hall, Londres), Occupy Together Hand Signal (OccuPrint.org, Nueva York)

mundo. Las protestas de Israel del verano de 2011 adoptaron el gesto del 15M de las manos girando, que significa “pasa palabra”. Botswana abrazó el mismo gesto durante la gran huelga de 2011, aunque le añadió un significado, “cambio” en el sentido político¹⁹⁹. En septiembre de 2011, Occupy Together lanza en Nueva York el manual *Occupy movements hand signals*²⁰⁰. La gestualidad verbal y corporal de la «multitud global» devino un “lenguaje compartido y ampliamente extendido a través de países, clases, etnicidad, religiosidad, raza y género”²⁰¹. Los gestos asamblearios configuraron un lenguaje visual, corporal, flexible, replicable y adaptable que Ariella Azoulay denomina «sintaxis cívica»²⁰². La gestualidad de la «multitud global» y su escenificación en asambleas en plazas abarrotadas devino una actualización de la «plástica social» (Joseph Beuys, 1972). Plástica social en red, translocal, situada. Una plástica social con una velocidad de contagio nunca vista. Por ejemplo, el gesto del puño en alto, surgido en entornos comunistas de Berlín en 1924, tardó décadas en consolidarse en el mundo. Tras ser adoptado en Francia y España en la década de los treinta, pasó de ser un rito casi militar a un rito de masas después de mayo del 68 y de su utilización por parte de los *Black Panthers* estadounidenses²⁰³. Con elementos de emocionalidad, humor y empatía, la «sintaxis cívica» de la «multitud global» de 2011-15 tejía afinidades y simpatías “a la velocidad de la risa”²⁰⁴.

Paolo Gerbaudo (2012) resalta cómo la «coreografía de la asamblea» de la «multitud global» generó un nuevo espacio de encuentro, mediación y creación. La disposición del escenario de las asambleas celebradas en el espacio público y sus rituales eran el punto de partida para un proceso de articulación simbólica de un nuevo agente colectivo. Las asambleas son más que espacios de deliberación política. Mucho más

199 Pnina Werbner, “The Mother of all Strikes: Popular Protest Culture and Vernacular Cosmopolitanism in the Botswana Public Service Unions”, en Werbner et al, *The political aesthetics of global protest*, 245.

200 “Occupy movement hand signal”. Acceso el 24 de marzo de 2020 https://en.wikipedia.org/wiki/Occupy_movement_hand_signals

201 Werbner, *The political aesthetics of global protest*, 16

202 Ariella Azoulay, “The Language of Revolution, Tidings from the East”, *Critical Inquiry*. Acceso el 03 de abril de 2020, http://criticalinquiry.uchicago.edu/the_language_of_revolution_azoulay

203 Gilles Vergnon, “Le poing levé, du rite soldatique au rite de masse”, en *Le Mouvement Social*, La Découverte (marzo de 2005, n 212), 77-9

204 Rovira, *Activismo en red*, 221

que meros dispositivos de habla y escucha. Para Adolfo Estalella y Alberto Corsín las asambleas en el espacio público “constituyen un ejercicio de ocupación rítmica de la calle que sitúa en el primer plano de su práctica política no sólo el discurso sino los cuerpos de sus participantes”²⁰⁵.

Desde la explosión de la «multitud global» de 2011, Judith Butler incidió en el carácter performativo de las asambleas y sugirió un nuevo tipo de alianza de cuerpos. En *Towards a Theory of Performative Assembly* (2015), Butler reflexiona sobre cómo una asamblea performativa genera una nueva colectividad, un nuevo tipo de mayoría compuesta por cuerpos precarios²⁰⁶. La alianza de cuerpos no es reducible a individuos y tiene lugar precisamente entre aquellos que participan en la performatividad compartida²⁰⁷. Butler afirma que en la asamblea “hay una representación performativa de la democracia radical que solo puede articular una buena vida en el sentido de una vida habitable”²⁰⁸. A su vez, la autora atribuye a la asamblea performativa características del arte, del teatro y la política. Por un lado, los actores de la asamblea se transforman en imágenes que se proyectan a quienes miran, pidiendo reacción y respuesta. Por otro lado, las asambleas son una performance que promueve la igualdad, deshace el jerárquico concepto de autoría y refuerza los vínculos sociales a través de la colaboración²⁰⁹. En este sentido, el artista visual Jonas Staal usa el concepto «*assemblism*» (asamblearismo) para describir el arte de hacer asambleas, sus estéticas, sus rituales, sus lenguajes. Staal destaca la importancia de la forma circular en las asambleas de movimientos como el 15M o Occupy. Considera el círculo como una forma de auto representación que está conformada por los cuerpos de los participantes y que crea una arquitectura de poder colectivo. Si los cuerpos se dispersan, el Parlamento de los Cuerpos deja de existir²¹⁰. Si los cuerpos se reagrupan, recuerdan. Marcelo Expósito apunta que en cada sublevación, en cada desujeción colectiva, se producen acontecimientos donde donde el movimiento en su conjunto sabe y recuerda más que la suma de los sujetos conscientes que lo componen²¹¹. La memoria colectiva se materializa en los cuerpos. Los cuerpos performativos, atravesados por imágenes-afecto y/o congregados en círculos, devienen un cuerpo político translocal recorrido por memoria colectiva y deseos, por gestualidades y sintaxis cívicas.

205 Adolfo Estalella y Alberto Corsín, “Asambleas al aire: la arquitectura ambulatoria de una política en suspensión”, *Revista de Antropología Experimental* 13: 73-88 (2013), 1

206 Judith Butler, *Notes Towards a Performative Theory of Assembly* (Cambridge, Harvard University Press, 2015), 58

207 Judith Butler, “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”. Acceso el 25 de marzo de 2020 <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>

208 Butler, *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*, 218.

209 Claire Bishop, “Introduction: Viewers as producer”, en Claire Bishop (ed.), *Participation: Documents of Contemporary Art* (Londres: Whitechapel, 2006, 10-17): 10.

210 Jonas Staal, “Assemblism”, e-flux. Acceso el 26 de marzo de 2020 <https://www.e-flux.com/journal/80/100465/assemblism/>

211 Marcelo Expósito, “Todo mi cuerpo recuerda: desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario”, en Constant et al. (eds), *Playgrounds : Reinventar La Plaza* : [exposición], Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 30/04 - 22/09 de 2014 (MNCARS), 228



Figura 31. Asamblea en plaça Catalunya, Barcelona, 15/10/2011 Foto: Alex Luna

La técnica del «micrófono humano», usada durante las protestas antiglobalización de los noventa en Estados Unidos²¹², reapareció explosivamente en la acampada de Occupy Wall Street de Nueva York. Ante la prohibición de usar amplificadores eléctricos, los acampados pusieron en marcha esta técnica que permite reproducir discursos en espacios abiertos sin micrófono. Empieza cuando alguien pronuncia *mic check* (“chequeo de micrófono”) y quien le rodea responde *mic check*. El hablante pronuncia frases cortas, que el resto de personas repite en voz alta. El escritor Richard Powers narra el micrófono humano del siguiente modo:

Una mujer canta y la gente a su alrededor repite sus palabras.
 -Han rescatado a los bancos
 -¡HAN RESCATADO A LOS BANCOS!
 -Nos han malvendido
 -¡NOS HAN MALVENDIDO!
 -¿De quién son las calles?
 -Las calles son nuestras
 -¡LAS CALLES SON NUESTRAS!²¹³

Rossana Reguillo (2017) atribuye a la técnica del «micrófono humano» la producción mediante el habla de una comunidad poderosa de cara a los afectos y la afectación política. Reproducir la voz y del discurso de los otros imposibilita la escucha mecánica y crea una frecuencia compartida para diferentes subjetividades. El discurso de los otros penetra en el propio cuerpo²¹⁴, clarificando el sentido, abriendo las compuertas para la construcción de un sentido en común.

212 Carrie Kahn, “Battle Cry: Occupy's Messaging Tactics Catch On”, NPR (6 de diciembre, 2011).

213 Richard Powers, *El clamor de los bosques* (Madrid, Alianza de Novelas, 2019), 516 y 517

214 Reguillo, *Paisajes insurrectos*, 115



Figura 32. Izda: 'Micrófono humano' en el Zuccotti Park de Nueva York, durante la acampada de Occupy Wall Street. Foto: Beбето Matthews/AP Dcha: 'Mic check', Joshua Boulet

Sheila Nichols, una participante de Occupy en Los Ángeles, reconoce que el «micrófono humano» simbolizaba el espíritu sin líderes del movimiento: “Fuerza a la gente a ser participativa, a escuchar, a entender que estamos juntos, a ser parte de algo que es un todo”²¹⁵. La potencia del micrófono humano estriba en el carácter festivo de una voluntad de escucha abierta. El micrófono humano es en palabras de Chantal Mouffe una auténtica performance *low-tech* en una edad de medios *high-tech*, un ensamblaje estético de discursos y afectos que encarnan y generan autoconsciencia de ser un sujeto político actuante y agente, miembro de una solidaridad colectiva²¹⁶.

El «micrófono humano» se consolidó como uno de los elementos más reconocibles de la plástica social del movimiento Occupy. Fuera de Estados Unidos, la técnica también fue usada con frecuencia. En algunos casos, como ocurrió el 17 de junio de 2013 en la ciudad de Brasilia, el «micrófono humano» dio un salto de escala. La manifestación convocada por el Movimento Passe Livre (MPL) acabó con miles de personas ocupando el techo y los jardines del congreso nacional. Miles de personas gritaron, usando la técnica de *people's mic*, deviniendo cuerpo político translocal, ensamblaron un discurso entrecortado y multitudinario que dio la vuelta al mundo: “El movimiento apenas ha comenzado. Formamos parte de una lucha nacional, de una lucha mundial...”²¹⁷.

215 Kahn, “Battle Cry: Occupy's Messaging Tactics Catch On”

216 Chantal Mouffe, “Artistic activism and agonistic spaces”, *Art and Research* 1, 2, (2007), 1–5.

217 “Ocupação Congresso Nacional”. Acceso el 31 de marzo de 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=HRbTtvVbgEM>



Figura 33. Izda: pancarta en la Ciudad de México. Foto: Epigmenio Ibarra Dcha: cartel anónimo

3.3 Imágenes que arden

El 11 de mayo de 2012 un grupo de estudiantes de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México recibió a Enrique Peña Nieto, entonces candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional (PRI), con carteles de protesta. El PRI acusó a los involucrados de ser falsos estudiantes, provocando un estallido social en red. Un tuit abrió un camino²¹⁸ de subjetividad colectiva: “Felicidades a 131 Alumnos de la Ibero yo soy el 132”. La indignación desembocó en el *hashtag* de Twitter #YoSoy132, que pasó a ser la identidad colectiva de un nuevo sujeto político.

El intenso uso de cartelería y de creación de vídeos construyeron un nuevo imaginario común para #YoSoy132 con un híbrido de protesta, festival, fiesta de los cuerpos y la palabra libre en las redes sociales. La producción de estéticas visuales tuvo en #YoSoy132 un peso mayor que en otros episodios de la «multitud global». Espacios de cartelería nacidos en el *hashtag* #Cartel132 o dispositivos de creación colectiva como Artistas Aliados o el Frente Autónomo Audiovisual fueron claves en la creación de nuevas subjetividades, sensibilidades y pertenencias. En una de las primeras marchas físicas de #YoSoy132 en Ciudad de México gritaban “el arte va pa’lante, la tele va pa’trás²¹⁹”. La creación en red del sujeto #YoSoy132 rompía la prosa oficial y transformaba la política en una experiencia estética²²⁰.

El lema “si no ardemos juntos, ¿quién iluminará esta oscuridad?” apareció por primera vez en una manta de la gran Asamblea Interuniversitaria en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al inicio del estallido #YoSoy132²²¹. Poco a poco, el lema fue resonando en carteles, pancartas, tuits. La frase –proyectada, recordada, replicada, adaptada– planeó sobre las dos Fiestas de Luz que tuvieron lugar afuera de la sede de Televisa. El lema fue traducido al lenguaje audiovisual por el Frente Autónomo Audiovisual en una pieza proyectada en el Zócalo de Ciudad de México al final de la Marcha del Silencio.

218 Gutiérrez, “Nuevas configuraciones”, 32

219 Rovira, *Activismo en red*, 226

220 Ibíd, 227

221 Ezequiel Reyes, “Vídeo y producción de imagen durante #YoSoy132”, enviado por mail



Figura 34. Secuencia final de imágenes del vídeo 'México 132'

La parte final del vídeo *México 132*²²² es un trepidante montaje de caras superpuestas mientras la cámara completa un giro de 360 grados en la plaza del Zócalo. Las frases se intercalan velozmente entre las caras de un cuerpo político translocal que invoca a la insurrección de todo el país: “los estudiantes no podemos solos”, “esta lucha es de todos y todas”, “este es un llamado a la organización”, “este es un grito de unidad”. Al final, cinco manos empuñan velas y prenden fuego a unas letras llenas de papeles que conforman #YoSoy132. Cuando el *hashtag* está ardiendo, aparece la frase final: “si no ardemos juntos, ¿quién iluminará esta oscuridad?”.

La imagen de #YoSoy132 acabó siendo una llama, un llamamiento a arder juntos que aparece insistentemente en los vídeos del movimiento. Fou de la Calle, activista de Artistas Aliados, explica que el lema le remite a un estado de conciencia “que estamos logrando en nosotros mismos y poco a poco se contagia a más personas²²³”. La imagen-llama como una chispa de verdad, como un contenido latente llamado un día a devorar el orden político establecido²²⁴. La frase no fue resultado de la creatividad de un solo autor, “sino de todo un movimiento cuya finalidad era dar luz y esperanza a una coyuntura electoral tenebrosa. Antes de la expansión del lema, una usuaria comentaba en el vídeo de una asamblea: ¡¡Para todos, la luz, para todos todo!!”²²⁵. Guiomar Rovira describe la «multitud conectada» del #YoSoy132 como tendidos eléctricos intermitentes, como chispas de un fuego que alumbra. La luz es un momento de ver, aunque el calor de arder, de quemarse, duela.

Hacer visible nuestro lado del espectro, por insignificante que parezca, es imprescindible. Soplar en las brasas de esas experiencias, entenderlas, hablar de ellas, supone darles una “potencia de inacabamiento”, como diría Marga Padilla. Porque nada está perdido. Esta vida es nuestra y es ahora y se continúa, como dice otra mujer, Marina Garcés. Como el viento que aviva el fuego, como el amor que se contagia al expresarse, retomo la palabra de YoSoy132. Si no ardemos juntos, ¿quién iluminará esta oscuridad?²²⁶

222 “México 132”. Acceso el 31 de marzo de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=5ud7zzbO7Ho>

223 Anna Lee Mraz Bartra, “#YoSoy132: movimientos sociales e hipervisualidad” (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 155

224 Didi-Hubermán, *Cuando las imágenes toman posición*, 151

225 Mraz Bartra, “#YoSoy132: movimientos sociales e hipervisualidad”, 156

226 Rovira, *Activismo en red*, 48



Figura 35. Montaje de fotogramas del vídeo ‘Resistencia 132’ del Frente Autónomo Audiovisual

La primera chispa de las llamas de la «multitud global» fue un cuerpo ardiendo. El cuerpo del vendedor de fruta tunecino Mohamed Bouazizi, que se inmoló a finales de 2010 tras ser humillado por la policía. Su cuerpo no dejó “mayor mensaje que las cenizas de su carne”²²⁷. Pero su imagen-carne devino imagen-llama, soplo de indignación. Pablo Martínez apunta que las imágenes de nuestros tiempos transmiten su latir, su sangrar, su disparar. Las imágenes “también disparan, se graban en la retina, duelen, acarician, abren heridas sobre cicatrices”²²⁸.

Las imágenes de los guerrilleros sirios que filmaban su propia muerte en el año 2011²²⁹ continúan desgarrando, habitando otros cuerpos, encendiendo potencia colectiva. Las imágenes de los rituales de vida de las asambleas de la «multitud global» van dejando huellas, rastros, memorias-cenizas de una *performance* colectiva inacabada que puede retomarse en cualquier momento. La imagen-llama reaparece, se replica, con vocación translocal. El vídeo Resistencia 132²³⁰, producido por el Frente Autónomo Audiovisual tres meses después de la insurrección, es uno de los más vivos alegatos visuales del cuerpo político translocal. El vídeo muestra primero pintadas²³¹ en las calles mexicanas. Después repasa la performatividad de los cuerpos en las protestas de Argentina de 2001, en las revueltas árabes, el 15M español, las protestas estudiantiles chilenas u Occupy Wall Street, entre otras. Al final, aparece la misma secuencia del hashtag #YoSoy132 ardiendo y una modificación del lema principal: “Sigamos ardiendo juntos, sigamos iluminando esta oscuridad”.

George Didi-Huberman (2008) afirma que las imágenes arden cuando se han acercado a lo real en el sentido *lacaniano*²³². Las imágenes arden cuando tocan lo real que tiene presencia propia, lo que no podemos pensar, imaginar o representar.

227 Pablo Martínez, “Cuando las imágenes disparan”, en Mroué, *Fabrikations*, 82

228 *Ibíd.*, 72

229 La revolución siria, antes de la guerra civil, tuvo inicialmente un vínculo claro con los alzamientos de la multitud global del año 2011. Sobre la grabación de las propias muertes de los guerrilleros sirios ver Rabih Mroué, “La revolución pixelada”, en Mroué, *Fabrikations*.

230 “Resistencia 132”. Acceso el 02 de abril de 2020 https://www.youtube.com/watch?v=vjNgJ_iTLJ4

231 “#YoSoy132, ¡Organízate!, ¡lucha!, resiste; #YoSoy132, porque seguiré luchando; #YoSoy132, Porque no sé rendirme; #YoSoy132, porque es posible cambiar el mundo; #YoSoy132 porque es posible cambiar a México”

232 Lo real, lo imaginario y lo simbólico son términos utilizados por Jacques Lacan para señalar unos campos o dimensiones que él denomina “registros” de lo psíquico. Lo real sería lo que no es imaginario ni se puede simbolizar, lo inconceptualizable y no representable. Más información en Jacques Lacan, “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”, en *Escritos*, Vol.2 (México D.F, Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI [1966] 2009: 529

Las imágenes arden cuando tocan una realidad hecha con ceniza mezclada de varios braseros.

La imagen arde por el deseo que la anima (...) Arde por la destrucción, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, capaz de ofrecer hoy. Arde por el resplandor, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera (...). Arde por su intempestivo movimiento, (...) capaz como es de bifurcar siempre, de irse bruscamente a otra parte (...) La imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza (...). Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro²³³.

233 George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones arte y estética, 2013), 9

4. Bienes comunes, cosmopolítica y estéticas de la sostenibilidad

La ocupación del parque Gezi de Estambul²³⁴ en mayo de 2013 se inscribía de una forma diferente que anteriores acampadas en un entorno que incluía biodiversidad. Por un lado, el movimiento Diren Gezi (“Resiste Gezi”) introdujo la defensa del «común»²³⁵ en el ciclo de revueltas. El parque ocupado no era un mero escenario para el movimiento, sino su principal razón de ser. Por otro lado, la producción gráfica de Diren Gezi obtenía en la vegetación su principal inspiración. La hibridación de cuerpos humanos y árboles de su gráfica sugería una mirada eco-social más allá del parque. En el universo gráfico de Diren Gezi, las personas no ocupan el mundo, sino que lo habitan, entrelazando sus cuerpos a un tejido de vida en constante evolución²³⁶.

Brasil estableció como ningún otro país conexión con las revueltas turcas. La conexión entre el Movimento Parque Augusta de São Paulo y Diren Gezi fue especialmente fructífera. Ambos movimientos escribieron el manifiesto *Reclaiming our parks*²³⁷ e impulsaron una alianza global en defensa de los «bienes comunes urbanos». Tanto en Brasil como en Turquía, surgieron estéticas de una sostenibilidad eco-social y eco-comunitaria que desbordaban el concepto de medio ambiente. Las estéticas y narrativas en defensa de los «bienes comunes urbanos» de las ciudades de Brasil incorporaron elementos y cosmovisiones de los pueblos originarios. La Aldeia Maracanã en Río de Janeiro, una ocupación indígena pegada al estadio de fútbol Maracanã, incorporó al ciclo de protestas formas de hacer indígenas. A su vez, facilitó una evolución latinoamericana²³⁸ de la «cosmopolítica» (Stengers, 2007), entendida como una política en la que «cosmos» se refiere a lo desconocido constituido por mundos múltiples y divergentes.

El presente capítulo trazará conexiones entre las prácticas, imágenes e imaginarios de las protestas de Turquía y de Brasil en relación a la «multitud global». Por un lado, analizaremos cómo la defensa de los «bienes comunes» tejió una atmósfera para las luchas turcas, así como complicidad estética y narrativa con los movimientos brasileños. A su vez, veremos cómo la «cosmopolítica» dialogó con el «ciudadanismo populista» (Gerbaudo, 2017) de las revueltas globales. Para ello analizaremos la producción gráfica tanto de Diren Gezi como del Movimento Parque Augusta de São Paulo. Estudiaremos también intervenciones del artista visual Paulinho Fluxus (São Paulo) y de la *performer* Fernanda Silva (Río de Janeiro).

234 Tuvo lugar entre el 28 de mayo y el 15 de junio de 2013.

235 Ver nota 172.

236 Tim Ingold, *Being alive: essays on movement knowledge and description* (Nueva York: Routledge, 2011), 10

237 Bernardo Gutiérrez, *Saudades de Junho* (Porto Alegre: Liquid Books, 2020), 162

238 La «cosmopolítica» devino en América Latina, a partir de Brasil, «discurso cosmopolítico» (Kopenawa y Albert, 2010; Sztutman, 2019), «cosmopolíticas indígenas» (Schavelzon, 2013), «comunidades cosmopolíticas» (De la Cadena, 2020), «luchas cosmopolíticas» (Tible, 2010), «performance cosmopolítica» (Viveiros de Castro, 2015) o «territorio cosmopolítico».

4.1 Bienes comunes urbanos, bienes comunes naturales



Figura 36. Fotogramas de ‘Mapping the commons Istanbul’, Pablo de Soto & Hackitectura, 2012

Escena 1. Una mujer de pelo canoso habla en un corro en el parque Gezi: “Para que construyan un edificio hay una condición: que el parque esté vacío. ¿“Entonces, amigos, ¡ocupadlo!””, concluye.

Escena 2. El tronco y las ramas de un árbol del parque Gezi están cubiertas por telas coloridas, con una caracterización que asemeja una persona. Sobre la imagen audiovisual del árbol hay una frase: *We have a common space at the heart of the city*.

Las escenas pertenecen al vídeo *Taksim Square (Istanbul Commons)*²³⁹, una de las piezas audiovisuales producidas durante el seminario *Mapping the Commons*, dirigido por el arquitecto Pablo de Soto a finales de 2012. *Mapping the commons*²⁴⁰ usa la concepción antagonista del «común» que Antonio Negri y Michael Hardt formulan en *Commonwealth* (2009). Para dichos autores el «común» entrelaza el mundo material (aire, agua, tierra, suelo, bosques) con la producción social. El «común» es todo cuanto es de todos y de nadie al mismo tiempo, pero también una estrategia exitosa de construcción de capacidades para un colectivo humano²⁴¹.

La hipótesis teórica de *Mapping the commons* recalca que la distinción entre privado y público es inapropiada para compartir los recursos vitales. Por ello, apuesta por enriquecer el campo de los «comunes urbanos», menos prolífico que el de «bienes comunes», abordado desde múltiples disciplinas. David Harvey (2012) considera que cuando la gente ocupa plazas, parques y calles para hacer reivindicaciones políticas el espacio público se convierte en «bien común urbano». Para Ana Méndez de Andes se identifican como «bienes comunes urbanos» los sistemas emergentes de organización y gestión que combinan “elementos materiales e inmateriales, que se asemejan tanto a las tradicionales comunidades de producción y cuidado como a las dedicadas al conocimiento y la socialización, y que se sitúan a medio camino entre la

239 “Taksim Square (Istanbul Commons)”. Acceso el 22 de mayo de 2020
https://www.youtube.com/watch?v=1EwdMmnS_k8

240 *Mapping the commons* realizó ediciones en Atenas (2010), Estambul (2012), Río de Janeiro (2013), São Paulo (2014), Belo Horizonte (2014), Quito (2015) y Vitoria (2017). *mappingthecommons.net*

241 Antonio Lafuente. “Los cuatro entornos del procomún”. *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 77-78, diciembre de 2007: 15-22,

autonomía y la institucionalización”²⁴². Por su parte, Vinay Gidwani y Amita Baviskar consideran que los «bienes comunes urbanos» incluyen:

Aire, parques y espacios públicos, transporte público, sistemas de salud pública, colegios públicos, vías acuáticas. Pero también humedales, cuerpos de agua y lechos de ríos; calles donde las personas trabajan, viven, aman, sueñan y disienten la voz; y bazares²⁴³.

La edición estambulina de *Mapping the commons* tuvo lugar mientras la urbe sufría privatizaciones a gran escala y gigantescas obras de construcción. El documental turco *Ekümenopolis*²⁴⁴ denunciaba desde 2011 un urbanismo neoliberal que había provocado que Estambul sobrepasara los límites ecológicos, económicos y poblacionales. Para la arquitecta turca Pelin Tan, las políticas urbanas del gobierno de Erdogan eran la excusa “para incentivar estilos de vida neoliberales”²⁴⁵. Medio año antes de que estallaran las revueltas del parque Gezi, *Mapping the commons* pensaba, actuaba y creaba un lenguaje audiovisual para reclamar los «bienes comunes urbanos», especialmente los «bienes comunes naturales». El vídeo *Water (Istanbul commons)*²⁴⁶ versa sobre la privatización del agua. *For-rest*²⁴⁷ denuncia que la construcción del tercer puente sobre el estrecho del Bósforo supondría la desaparición del bosque de Belgrado.

Aunque en la acampada del parque Gezi desembocaban diversos malestares contra el gobierno de Erdoğan, la defensa del parque fue siempre central. A diferencia de otros estallidos de la «multitud global», que se transformaron en revueltas poliédricas, la defensa de «bienes comunes naturales» fue el gran mantra turco. El artista plástico Edam Acar argumenta que todo empezó con un árbol.

Todo empezó con un árbol. Cuando los que protegían los árboles fueron a tacados con gas lacrimógeno, nosotros lo vimos por Internet y no pudimos quedarnos en casa. Todo comenzó con un árbol. La gente sensible que fue al parque Gezi comenzó a montar tiendas de campaña. Todos teníamos diferentes visiones de mundo, pero el mismo objetivo: el derecho a vivir²⁴⁸.

242 Ana Méndez de Andrés, Marco Aparicio y David Hamou, “Códigos Comunes. Herramientas jurídicas para comunalizar la ciudad y democratizar lo público”. Acceso el 27 de mayo de 2020 <https://observatoridesc.org/es/codigos-comunes-herramientas-juridicas-para-comunalizar-ciudad-y-democratizar-publico>

243 Vinay Gidwani y Amita Baviskar, “Urbans commons” (*Economic & Political Weekly EPW*, Vol 46, n 50, diciembre de 2010): 43

244 Más información en *ekumenopolis.net*

245 Pelin Tan, “A report from Gezi Park”, *Domusweb.it*. Acceso el 22 de mayo de 2020 https://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/1/gezi_park_occupation.html

246 Acceso el 22 de mayo de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=8h589hD9now>

247 Acceso el 22 de mayo de 2020 https://www.youtube.com/watch?v=dYr4U3fLNpg&feature=emb_title

248 Selda Asal y Zeyno Pekünlü (Ed), *Stay with me* (Estambul: Saha, 2014), 54



Figura 37. De izda a dcha: carteles de Hummus for thought, Ozde Cayir, Everywheretaksim.net, OccupyDesignUK, DeniseMartins, Gabriel Soares e Ster Farache, Ozg y Adbusters

Durante la acampada, el parque Gezi se convirtió en una auto proclamada República de Gezi²⁴⁹, un mundo de mundos donde convivían espacialmente kurdos, gays, anarquistas, comunistas, ecologistas o hinchadas de fútbol. En medio del parque, estudiantes de bellas artes irguieron un “árbol vándalo” con pedazos de cercas y troncos arrancados por excavadoras. El árbol servía para que los acampados clavarán sus deseos²⁵⁰. El “árbol vándalo” no era adorno, sino símbolo y estrategia de construcción de lugar para «vivir-en» los árboles y en la diversidad de la República de Gezi, configurando un «estar-entre» identidades, mundos y disensos²⁵¹. La producción de cartelería de Diren Gezi convirtió los árboles en su principal motivo. El puño en alto se convierte en un tronco o echaba raíces (figura 37). Los árboles tenían troncos humanizados, deviniendo elementos visuales de resistencia pro-parque y pro-comunidad. Algunas imágenes de la “mujer de rojo” completaban su pelo con ramas. Los versos del comunista Nazim Hikmet renacían con prisma verde: ¡Vivir! Como un árbol solo y libre / Como un bosque en hermandad²⁵².

El denominado «espíritu de Gezi»²⁵³ se expandió a otros barrios y ciudades de Turquía. Las imágenes y la producción gráfica de la acampada del parque Gezi inspiraron acciones de resistencia y el nacimiento de colectivos. A su vez, la narrativa de defensa de los «bienes comunes naturales» propició la conexión de Diren Gezi con colectivos específicos de las luchas ecológicas, especialmente en Brasil. El 9 de junio de 2013, tras meses intentando evitar que los árboles de una avenida de Belo Horizonte fueran arrancados, el colectivo Fica Ficus²⁵⁴ realizó el acto *Ato Turquia Livre*, un debate digital con los acampados de Gezi. Mientras, en las calles de Río de Janeiro se gritaba “*acabou a modormia, o Brasil vai virar uma Turquia*” (se acabó la buena vida, Brasil va a convertirse en una Turquía). ¿Por qué el «espíritu de Gezi» inspiró a las luchas brasileñas por los «bienes comunes naturales»? ¿Qué especificidades aportó Brasil?

249 “Historical Atlas of Gezi Park”. Acceso el 17 de abril de 2020

<https://postvirtual.wordpress.com/2013/06/27/historical-atlas-of-gezi-park/>

250 Luke Harding, “Turkish protesters embrace Erdoğan insult and start ‘capuling’ craze”, *The Guardian* (10 de junio de 2013).

251 Jacques Rancière, *O Desentendimento* (São Paulo: Editora 34, 1996), 136.

252 Verstraete, “The standing man effect”, 9

253 Bernardo Gutiérrez, “El efecto Gezi frente a la deriva represora de Erdoğan”, *eldiario.es* (4 de abril de 2015)

254 Fica Ficus es un juego de palabras. Ficar significa “quedarse” en portugués. Más información en Bárbara Carvalho et al, “Fica Ficus”. Acceso el 22 de mayo de 2020 <https://piseagrama.org/ficus>.



Figura 38. Izda: Actividad en la Aldeia Maracanã (Vírus Planetário) Dcha: huertos (Catalytic Communities)

4.2 Una aldea indígena frente al estadio Maracanã

Durante el segundo desalojo de la ocupación Aldeia Maracanã de Río de Janeiro, el líder indígena José Guajajara se encaramó a la copa de un árbol. Durante veintiséis horas, su mujer Potira Kricati, un grupo de indígenas, punks, *black blocs* y activistas con máscaras de Anonymous intentaban burlar el cerco policial para hacerle llegar agua y comida²⁵⁵. Aquel ascenso a la copa de un árbol supuso para la artista visual Flávia Meireles el «acto con efecto de performance» de *Ocupa Árvore*²⁵⁶ (ocupa árbol), que inspiraría futuras acciones desde copas de árboles.

La Aldeia Maracanã nació en el año 2006, cuando un grupo de indígenas de diecisiete etnias ocupó el antiguo Museo del Indio, situado al lado del estadio de fútbol Maracanã. Abandonado hacía tres décadas, el edificio estaba en ruinas: plantas y musgos cubrían las paredes y la humedad corroía suelos y azulejos²⁵⁷. Desde entonces, la Aldeia Maracanã sirvió como espacio de convivencia entre indígenas de varios estados de Brasil y jóvenes urbanos que se unían “a aquella singularidad, a aquel modo de ver la realidad que difiere de la busca material y financiera”²⁵⁸. El evento mensual de cánticos y danzas *Contaço de histórias indígenas* era frecuentado por la población del barrio. La *casa de reza* de la curandera Iara, una especie de santuario, atraía a personas de todo Río de Janeiro²⁵⁹.

En marzo de 2013, el Gobierno del Estado de Río de Janeiro ordenó el primer desalojo de la Aldeia Maracanã. Con el telón de fondo del Mundial de fútbol de 2014, todo el complejo del estadio Maracanã pasaba a manos de un consorcio privado. Desde el estallido de las revueltas brasileñas de junio de 2013, el grito “*o Maraca é nosso*” contra la privatización del estadio Maracanã había ganado fuerza. En el artículo *Nem do estado, nem do mercado, o Maraca é nosso!*²⁶⁰, Alexandre Mendes sostenía que la lucha contra la privatización del Maracanã se articulaba con

255 Fernanda Canofre, “Uma coruja sobe na árvore”, *Global Voices* (19 de diciembre de 2013)

256 Flávia Meireles, “Ocupa Árvore”, en Giselle Ruiz (Ed), *Articulações* (Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2015): 64-78

257 Daniele da Costa Rebuzzi, “A aldeia Maracanã: um movimento contra o índio arquivado”, *R@U*, 6 (2) (jul/dic 2014: 71-86): 72

258 Fabiana Borges, “Da Aldeia Maracanã na Copa do Mundo”, en *COPAS: 12 cidades em tensão* (São Paulo: Invisíveis Produções, 2014)

259 Rebuzzi, “A Aldeia Maracanã”, 75

la “afirmación de la diferencia indígena y de sus territorialidades y con los modos de vida de los usuarios”. El autor define el Maracanã como un «común» no reducible a la gestión pública, sino desde la propia tela infinita que a partir de él produce mundos y vidas, riqueza y multiplicidad social.

Tras el primer desalojo de marzo de 2013, el Museo do Índio volvió a ser ocupado. En la Aldeia Maracanã, los indígenas celebraban asambleas abiertas, eventos de poesía, proyecciones de películas, clases de tupi, ruedas de conversaciones de mujeres o sesiones de cultivo para replantar los alrededores²⁶¹ del edificio. El asfalto que rodeaba el antiguo Museo del Indio acabaría resquebrajado, dando paso a plantaciones (figura 38) y estructuras de bambú. Del intercambio de aprendizajes y sesiones abiertas nació la Universidade Intercultural Indígena, gestionada por indígenas, algo que rompía “con cinco siglos de tutela estatal sobre los indios”²⁶². El movimiento indígena de la Aldeia Maracanã procuraba un «lugar de habla» para enunciar sus demandas²⁶³.

La Aldeia Maracanã tenía relaciones con nuevas ocupaciones de Río de Janeiro como #OcupaCabras. Las imágenes de los miembros de la Aldeia en manifestaciones políticas o en las asambleas celebradas en el espacio público revigorizaban el «movimiento de junio»²⁶⁴. Las formas de hacer de la Aldeia dialogaban con los imaginarios, prácticas y mecanismos de gobernanza de lo que Paolo Gerbaudo (2017) denomina «ciudadanismo populista». No obstante, la Aldeia aportó visiones y modos de hacer propios. Uno de los lemas de la Aldeia que se sostuvo visualmente a lo largo del tiempo, “o manejo é indígena” da pistas²⁶⁵. El «manejo indígena» de la Aldeia sería un autogobierno que emana del uso manual que una colectividad hace con lo que configura un terreno, ya sean objetos, instrumentos, ritos espirituales, relaciones personales o elementos vegetales o animales.

260 *Mapping the commons*, en su edición de Río de Janeiro, republicó el artículo, añadiendo una pregunta en la introducción: “¿El Maraca es nuestro Taksim?”. Acceso 4 de junio de 2020 <http://mappingthecommons.net/en/blog/2013/08/03/estadio-maracana/>

261 Meireles, “Ocupa árvore”, 68

262 Meireles, “Ocupa árvore”, 72

263 Rebuzzi, “A Aldeia Maracanã”, 72

264 Usaré «movimiento de junio» para nombrar el ecosistema social surgido a partir de junio de 2013

265 En portugués, *manejo* se refiere tanto al uso de algo con las manos como a gestionar o gobernar. No se refiere solo al manejo de un negocio, como en lengua castellana según la RAE.



Figura 39: montaje #IndioResiste (anónimo), Paulinho Fluxus en el desalojo del Parque Augusta de São Paulo (Danilo Verpa / Folha Press) y performance de Fernanda Silva en Río de Janeiro (Coletivo Clap)

4.3 La performance cosmopolítica

Desde que el antropólogo francés Bruce Albert y el chamán yanomami Davi Kopenawa publicaran *La Chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami* (2010) el concepto «cosmopolítica» adoptó nuevos rumbos en América Latina. Diversos autores desarrollaron devenires y narrativas amerindias para la «cosmopolítica» que la filósofa de la ciencia Isabelle Stengers (1997) acuñó como una política de un cosmos constituido por mundos múltiples y divergentes y a la articulación que pueden alcanzar. La propuesta «cosmopolítica» de Stengers consiste en desacelerar la razón y despertar una conciencia diferente de los problemas y situaciones. La «cosmopolítica» busca que el mundo de lo no-humano y de la llamada naturaleza sea incluido en la lucha²⁶⁶. La «cosmopolítica» politiza la naturaleza, pues el cosmos abraza todo, incluyendo entidades no-humanas que hacen que los humanos actúen.²⁶⁷

Antes de la traducción al portugués de *La Chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami* de 2015, varios autores brasileños resaltaron el carácter cosmopolítico del discurso del líder Yanomani. Jean Tible relacionaba el «discurso cosmopolítico» de Davi Kopenawa con las «luchas cosmopolíticas»²⁶⁸ de los pueblos indígenas. En su libro *Marx Selvagem*²⁶⁹ (2013), Tible repasa cómo las «cosmopolíticas indígenas» cultivan relaciones sociales más allá del dualismo naturaleza/ecología y cultura. Por su parte, el también brasileño Renato Sztutman destaca que la «cosmopolítica» de Stenger propone una reactivación y retomada de vínculos, de modos de producir conexiones y de resistir a la imposición de una ontología unívoca²⁷⁰.

A su vez, otras voces latinoamericanas están abriendo nuevos horizontes para la «cosmopolítica». El argentino Salvador Schavelzon habla de «cosmopolítica indígena» y «comunidades cosmopolíticas» y defiende que la «cosmopolítica» «abre la posibilidad de pensar el mundo sin una visión dicotomizante basada en la oposición cultura / naturaleza, antropocéntrica y orientada al crecimiento económico

266 Renato Sztutman, “Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers”, (São Paulo, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 18, abril 2018, 338-361): 340

267 Bruno Latour, “Qual cosmos, quais cosmopolíticas? Comentário sobre as propostas de paz de Ulrich Beck”, (São Paulo, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 18, abril 2018, 427-441)

268 Jean Tible, “Lutas cosmopolíticas: Marx e os Ianomami”, *Revista Global Brasil*, número 12, 2010

269 Jean Tible, *Marx selvagem* (São Paulo: Anna Blume, 2013), 168 y 169

270 Sztutman, “Reativar a feitiçaria”, 356 y 357

y la constitución de un poder político centralizado y separado de la comunidad”²⁷¹. La peruana Marisol de la Cadena²⁷² describe cómo las civilizaciones indígenas andinas invocan una cultura que incluye tanto a la naturaleza como a los «seres-tierra» (montañas, ríos, rocas, lagunas) que no tienen voz en el lenguaje político.

En la introducción de la versión brasileña de *La Chute du ciel: Paroles d'un chaman yanomami*²⁷³, el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro considera las palabras del chamán yanomami” como una auténtica «performance cosmopolítica». El discurso de Kopenawa sería una performance en la que la propia descripción del universo yanomami retrata al “pueblo de la mercancía” de los blancos y su relación enfermiza con la tierra. La «performance cosmopolítica» es para Viveiros de Castro una sesión chamánica, un tratado político y un compendio de filosofía yanomami que configuran un fortísimo onirismo especulativo. En la «performance cosmopolítica» las imágenes tienen toda la fuerza de los conceptos y la experiencia *extrospectiva* del viaje alucinatorio ocupa el lugar de la introspección meditabunda de la modernidad ilustrada. Las imágenes mentales de Kopenawa irrumpen como un torrente, con la capacidad de activar cuerpos, relaciones, deseos e imágenes de resistencia.

El «acto con efecto de performance» de José Guajajara en la copa de un árbol de la Aldeia Maracanã formaba parte de una constelación performativa mayor, de una «performance cosmopolítica» de visiones especulativas. José Guajajara en la copa de un árbol visibilizaba un mundo múltiple, una forma de habitar la tierra, una «relación otra» con el cosmos. La «performance cosmopolítica» de José Guajajara inspiró diferentes acciones. Una de ellas ocurrió en noviembre de 2016, cuando la transexual Fernanda Silva inició la interpretación de su performance *Somos involuntários da pátria porque outra é a nossa vontade* desde lo alto de un árbol, en un espacio cultural de Río de Janeiro. La elección del árbol como marco era una relectura de la performance de José Guajajara para garantizar “la memoria y el derecho al espacio de una gran parte de la población brasileña”²⁷⁴. La elección del texto leído-performado, el discurso *Involuntários da pátria*²⁷⁵ en el que Eduardo Viveiros de Castro considera indígenas a todos los nativos de Brasil, no fue casual. “Indios son los miembros de pueblos que tienen consciencia de su relación histórica con los indígenas que vivían en esta tierra antes de la llegada de los europeos”. Considerando a todos los brasileños indígenas, Viveiros de Castro apuntaba a una

271 Salvador Schavelzon, “Comunidad cosmopolítica, feminismo comunitario y ontologías en Bolivia: registro de algunos debates y posibilidades constituyentes, en “Cosmopolíticas e ontologías relacionais entre povos indígenas e populações tradicionais na América Latina”, *Revist. antropol*, São Paulo, v 59 n. 3, 115-149, 2016: 127

272 Marisol de la Cadena, “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la política”, *Tabula Rasa*, Bogotá - Colombia, 273-311, enero-marzo 2020: 293

273 Eduardo Viveiros de Castro, “O recado da mata”, en *A queda do céu: palavras de um xamã Ianomami* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 11-42

274 Julia Baker, “Do alto de uma árvore”. Acceso el 22 de mayo de 2020 <https://labcritica.com.br/do-alto-de-uma-arvore/>

275 *Involuntários da Pátria* es un juego de palabras con “voluntários da pátria”, como se conocían a los voluntarios, en su mayoría indígenas y negros, que iban a la guerra del Paraguay (1864-1870). Acceso el 22 de mayo de 2020 <http://www.ihu.unisinos.br/185-noticias/noticias-2016/554056-povos-indigenas-os-involuntarios-da-patria>

amplia alianza cosmopolítica de resistencias: “Nosotros aquí nos sentimos como los indios, como todos los indígenas de Brasil”. La «performance cosmopolítica» de Fernanda Silva reafirmaba que la tierra es el cuerpo de los indios y los indios son parte del cuerpo de la tierra: “La separación entre la comunidad y la tierra tiene como sombra la separación entre las personas y sus cuerpos”²⁷⁶.

4.4 Vivir bien en territorios existenciales



Figura 40. Señales de distancia a otros parques o espacios de resistencia colocadas dentro del Parque Augusta de São Paulo durante su ocupación. Izda: Bernardo Gutiérrez Dcha: Ricardo Matsukawa

Durante la ocupación del Parque Augusta de São Paulo, carteles fijados a un tronco de madera señalaban la dirección hacia los lugares emblemáticos del Movimento Parque Augusta²⁷⁷. En la señalética aparecían otros parques de Brasil que vivían procesos de resistencia frente a amenazas inmobiliarias, como el Parque Gomm de Curitiba o el Parque Cocó de Fortaleza. También lugares icónicos de acampadas, como Cinelândia²⁷⁸ en Río de Janeiro o la plaza Taksim de Estambul. Una de las flechas apuntaba hacia el Santuário dos Pajés, un espacio indígena de Brasilia en la que miembros de diversas etnias comparten experiencia con jóvenes urbanos. En el Parque Augusta desembocaban las prácticas e imaginarios del ciclo de revueltas de la «multitud global» 2011-15, el «manejo indígena» y las «visiones cosmopolíticas» del Santuario dos Pajés o la Aldeia Maracanã.

El principal objetivo del Movimento Parque Augusta era la conservación del Parque Augusta, un parque privado con el último bosque primario de Mata Atlántica en la ciudad. La amenaza de construcción de edificios en el parque activó una resistencia colectiva que luchaba también por formas alternativas de gestión del espacio y formas alternativas de pensar la ciudad²⁷⁹. El Movimento Parque Augusta reivindicaba que “un parque público constituye un bien común, pertenece al tejido

276 Viveiros, “Involuntários da Pátria”

277 El Movimento Parque Augusta nace a finales de 2013. En él confluyen diferentes actores, algunos que ya trabajaban por la protección del Parque Augusta de São Paulo. El Organismo Parque Augusta (OPA) era el principal actor previo a la existencia del Movimento Parque Augusta. La ocupación tuvo lugar entre el 22 de enero y el 4 de marzo de 2015.

278 La plaza de Cinelândia fue escenario de OcupaRio en octubre de 2011, además de ser uno de los lugares habituales de las manifestaciones de Río de Janeiro y del discurso de Viveiros de Castro.

279 Maria de Lourdes Silva de Oliveira, “Parque Augusta na luta pelo comum urbano: uma etnografia de redes e ruas”, (Trabajo Fin de Máster, Universidade de São Paulo), 161.



Figura 41. De izda. a dcha., arriba a abajo: Adriano Vizoni / Folha Press, Bernardo Gutiérrez, Movimento Parque Augusta y Ricardo Matsukawa

social de la ciudad y no puede estar a merced de los intereses privados y especulativos²⁸⁰”. Durante su ocupación, en el interior del parque se veían tiendas de campaña, áreas de lecturas, zona de reciclaje, carpas para debates políticos, construcciones de bambú, aulas de yoga, piscinas plegables o exposiciones de fotografías o carteles. Las imágenes de una cotidianidad colectiva construían una estética del habitar en sintonía con el resto de ocupaciones del mundo. En una asamblea abierta, uno de los portavoces rotativos resaltó la horizontalidad, el pluralismo, el espacio público, la permacultura, la democracia directa, el respeto y la generosidad como los valores claves del movimiento²⁸¹. El Movimento Parque Augusta, así como el diverso ecosistema de movimientos surgidos tras las revueltas de junio de 2013 en Brasil, dialogaba con el ciclo de protestas globales. A pesar de ello, las características autóctonas eran fuertes.

Para definir al parque Augusta, la antropóloga Alana Moraes usó el concepto de «territorio existencial» de Félix Guattari (1989)²⁸². Un «territorio existencial» posibilita la articulación ético-política entre los tres registros ecológicos (medio ambiente, relaciones sociales y subjetividad humana) que Guattari denominó «ecosofía». El Parque Augusta ha sido un «territorio brujo» en el que pensar “el cuerpo y las posibilidades de producir un cuerpo colectivo con nuestras diferencias”²⁸³, un «territorio existencial» precario y singular capaz de bifurcar la vida a partir de praxis que lo hagan habitable para un proyecto humano. La palabra ecología deja para Guattari de estar vinculada a una minoría de amantes de la naturaleza, para ser una eco-lógica de la vida social cotidiana. Los «territorios existenciales» están regidos por la lógica polivalente de las ecologías mentales y por el principio de Eros de grupo de la ecología social²⁸⁴.

280 Gutiérrez, *Saudades de Junho*, 172

281 *Ibid*, 171

282 Félix Guattari, *As três ecologias* (Campinas: Papirus, [1989]1990).

283 Silva de Oliveira, “Parque Augusta na luta pelo comum”, 160.

284 Guattari, *As três ecologias* (Campinas: Papirus, [1989]1990), 37 y 53



Figura 42. De izquierda a derecha, arriba a abajo, carteles de Denise Martins, Gabriel Soares e Ster Farache (izda y centro), Lorena de Paula Manuela Eichne, Leticia Mourão y Guilherme Laureate

En la cartelería del Movimiento Parque Augusta de São Paulo abundan las hibridaciones de cuerpos humanos y vegetación (figura 42), así como la humanización de hojas, troncos y ramas. En las cotidianidades de la ocupación del Parque Augusta, los cuerpos se enredan con la vegetación y elementos naturales de múltiples formas. Buscando la corriente de los ríos subterráneos de São Paulo mediante paseos colectivos, se rescata y construye comunidad a partir del agua, porque “el agua nos conecta a los cuerpos, que son agua”²⁸⁵. En abril de 2014, durante una de las actividades del FestiATO, cientos de personas realizaron una gran *ciranda*, (figura 41) rodeando la *seringueria* centenaria, en apoyo a los pueblos indígenas que esbozaba una forma de estar colectivamente en el parque y en el mundo. En los «territorios existenciales» de los parques el «vivir bien» indígena articula “el común que nos da vida y nos permite conservar lo viviente”²⁸⁶ desde una pluralidad de formas de vida. El «vivir bien» emerge como base de una «ecosofía» práctica y especulativa, ético-política y estética.

Sería forzado afirmar que las luchas indígenas estuvieron siempre estrechamente relacionadas con el Movimiento Parque Augusta. Aún así, existió una creciente sinergia con las causas y visiones indígenas. En el I Forum Parque Augusta²⁸⁷, la líder guaraní Sônia Aramari compartió los problemas de la Terra Indígena Jaraguá,

285 El Movimiento Parque Augusta colaboró con Rios e Ruas, que mapea los ríos subterráneos urbanos. Cita de Andrea Valêncio Pesek, de Ocupe & Abrace e Festival Praça da Nascente. Acceso el 23 de mayo de 2020 https://www.youtube.com/watch?v=N5510btI_mE

286 Oscar Vega, *Errancias: apertura para vivir bien* (La Paz: Muela del Diablo Ediciones, 2011), 83

287 Programación del I Forum del Parque Augusta. Acceso 23 de mayo de 2020 <https://www.facebook.com/events/rua-gravata%C3%AD-x-caio-prado/1o-f%C3%B3rum-parque-augusta-8-meses-de-port%C3%B5es-fechados/635292616585337/>

así sus formas de autoorganización. Durante el mencionado FestiATO²⁸⁸, *índio é nós* (“nosotros somos indios”) fue el grito común. Las conexiones «cosmopolíticas» del Movimento Parque Augusta ganarían peso a partir del año 2017²⁸⁹.

4.5 Estéticas de la sostenibilidad eco-social



Figura 43. Josep Bueys (1982), estudiantes plantando árboles en el campus de ODTÜ de Ankara (2013) y “bombas de semillas” lanzadas a un precintado Parque Augusta (São Paulo, 2014)

En octubre de 2013, el «espíritu de Gezi» reapareció en el campus de la Universidad Técnica del Medio Oriente (ODTÜ) de Ankara, donde el gobierno de Erdogan quería construir una autopista. Tras meses de choques con la policía, los estudiantes reformularon el movimiento #DirenODTÜ. Sus nuevas acciones ya no consistían en oponerse al avance de las excavadoras en el campus, sino en plantar árboles. Las imágenes del movimiento pasaron de ser escenas de resistencia a la fuerza policial a masivas plantaciones de árboles (figura 43). Cuando los estudiantes plantan árboles “construyen modos de estar en el planeta y negocian un «estar-junto» político²⁹⁰”. Cuando los activistas brasileños del Movimento Pró-Árvore (Fortaleza), de Planta na Rua RJ (Río de Janeiro) o del Movimento Parque Augusta plantan árboles en la ciudad o lanzan bombas de semillas hacia parques precintados (figura 42) rechazan colocar la naturaleza en la dimensión de lo intocable, de lo puro, de lo protegido.

Joseph Beuys realizó la intervención *7000 Oaks*²⁹¹ para la Documenta 7 de Kassel, celebrada en 1982, cuyo objetivo era plantar siete mil árboles en la ciudad. Beuys aspiraba con su proyecto a plantar árboles “por todo el planeta, asemejando las

288 Durante la semana del FestiATO tuvieron lugar la Ciranda Livre en el Parque Augusta y manifestaciones en apoyo a la terra indígena Jaguará. Participaron el Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), el Movimento Passe Livre (MPL) y el Movimento Parque Augusta. Acceso 23 de mayo de 2020 <http://spressosp.com.br/2014/04/16/grupo-promove-festivato-em-defesa-dos-parques/>

289 El Fórum Parque Augusta de Ecología Ambiental acabó de enlazar la teoría y la práctica «cosmopolítica» con la resistencia de los espacios verdes de São Paulo. Djera Mirim, cacique de la aldea Jaraguá, sugirió una unión de los Guaraní con el Movimento Parque Augusta. Yakuy Guarani Tupinambá estableció semejanzas entre la lucha del parque y la de los Tupinambas de Bahía. Acceso el 27 de mayo de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=mk1Ub75MZZ8> El colectivo Território Cosmopolítico organizó un paseo para recibir a la bruja estadounidense Starhawk. Acceso el 27 de mayo de 2020 <https://www.facebook.com/events/s/territorio-cosmopolitico-percu/242476979564536/>

290 João Miguel Diógenes de Araújo Lima, “Quando artistas plantam árvores na cidade: abordando o futuro do planeta”, *Revista Discente*, v2, n. 1, 2018, 108-121: 120

291 Más información en <http://www.7000eichen.de/stiftung/nemeczek.html>

ciudades a los bosques y haciendo del mundo un gran bosque”²⁹². Proponiendo dispositivos híbridos Beuys desdibujó la división artificial entre naturaleza y cultura, transformó cada árbol en un monumento y a todos los participantes en artistas. La plantación de árboles, en Kassel, Estambul o en São Paulo, constituye un marco simbólico que apunta a las transformaciones de la vida, de la sociedad y del sistema ecológico como un todo²⁹³. #DirenODTÜ y los activistas pro-árboles de Brasil inventan con sus acciones relaciones entre humanos, vegetación, rocas y fuerzas de la naturaleza en la ciudad, forzando la cohabitación multiespecies. El día del desalojo policial de la ocupación del Parque Augusta un grupo de personas²⁹⁴ resistió en la copa de un árbol. Una de ellas era el artista visual Paulinho Fluxus, que vestido de rosa combatía simbólicamente contra las fuerzas policiales. Desde lo alto de un árbol, resistiendo en un no-combate, un nuevo episodio de la performance *Ocupa Árvore* visibilizaba la esfera no-urbana de la megalópolis São Paulo y sus sensibilidades cosmopolíticas. Fluxus²⁹⁵ sostiene que la idea de una vida en los árboles la tomó de conversaciones con el indígena Korubo, en el Santuario dos Pajés de Brasília. Korubo, que había pasado parte de su vida sobre las copas de los árboles, acabó trasladándose a la Aldeia Maracanã. Tras el desalojo, el «territorio existencial» del Parque Augusta sobrevivió de forma desterritorializada, produciendo subjetividades, conformando relaciones y mundos. Cuatro años después del desalojo, el Ayuntamiento de São Paulo consiguió que la propiedad del Parque Augusta volviera a ser pública²⁹⁶. El mundo desplegado²⁹⁷ por el Movimento Parque Augusta durante años anticipó la protección legal de muchos espacios verdes de la Rede Novos Parques SP. Al mismo tiempo, visibilizó otros modos de vida y propició conexiones con diferentes movimientos indígenas, especialmente con la tierra indígena Jaraguá²⁹⁸.

El LabLUXZ_, en el que participó Paulinho Fluxus, utilizó “tecnologías de guerrilla nómada” para hacer intervenciones de luz en apoyo a la tribu Guarani Mbyas del Jaraguá (figura 44). Al colocar tecnología *high-tech* al servicio de las visiones ancestrales guaraní, el LabLUXZ_ “reforzaba los escudos y fortalecía las flechas de una guerra simbólico-espiritual”²⁹⁹. Los rayos del LabLUXZ eran disparos estéticos, pieles de imágenes de una sabiduría milenaria, destellos cosmopolíticos, imágenes *extrospectivas* para combatir el mundo del «hombre mercancía».

292 Lynne Cooke, “7000 oaks”. Acceso el 27 de mayo de 2020
<http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>

293 Ibíd

294 Emílio Sant’Anna, “Ativistas pró-parque Augusta tentam impedir reintegração de área”, *folha.uol.com.br* (04 de marzo de 2015).

295 Entrevista personal con Paulinho Fluxus

296 Raquel Rolnik, “Parque Augusta 100% público”. Acceso el 24 de abril
<https://raquelrolnik.blogosfera.uol.com.br/2019/04/05/parque-augusta-100-publico/>

297 Ananda Apple, “Prefeitura diz que vai inaugurar dez novos parques até 2020”, *g1.globo.com* (27 de septiembre de 2019)

298 Marília Brito, “Jaraguá é Guarani”, *diplomatie.org.br* (12 de febrero de 2020). Acceso 24 de abril de 2020 <https://diplomatie.org.br/jaragua-e-guarani/>

299 Paulinho Fluxus, “LabLUXZ_ versus Antropoceno. Empírico ou experimentais”. Acceso el 23 de mayo de 2020 <https://revistas.um.es/reapi/article/view/403291/273691>



Figura 44. Intervenciones de LabLUXZ_ en Terra Indígena Jaraguá Fotos: José Moreau

5. Por una vida sin catracas: pulsión de vida y producción de presencia



Figura 45. 'Monumento à catraca invisível' y 'Programa para descatracalização da própria vida', Coletivo Contra Filé, São Paulo 2004.

En julio de 2004, dos integrantes del colectivo artístico Contrafilé instalaron un torniquete oxidado en un pedestal del largo do Arouche, una plaza del centro de São Paulo. Disfrazados de funcionarios del Ayuntamiento, colocaron la “catraca” (torniquete en portugués) en el pedestal vacío de una estatua. Una placa negra con moldura y letras doradas informaba sobre el nuevo “monumento à catraca invisível” (monumento al torniquete invisible). Una frase misteriosa completaba la placa: “programa para a descatracalização da vida. Julho de 2004”. La acción era fruto del encuentro Zona de Ação³⁰⁰, que invitó a varios colectivos artísticos a relacionarse con los habitantes de una zona concreta de la ciudad para realizar intervenciones colectivas. A partir de la interacción y la escucha a la población local, cada colectivo de Zona de Ação tenía que crear “una inscripción político-simbólica para comprender mejor el lugar en el que vivimos y las formas posibles de discutirlo y reinventarlo”³⁰¹. Contrafilé buscaba una lógica que surgiera de dentro, “para evitar la lógica de ir a un territorio, crear un producto, dejarlo allí e irte”³⁰².

Para dialogar con la Zona Este de São Paulo, Contrafilé aplicó su metodología *Assembléia Pública de Olhares* (“asamblea pública de miradas”) en un centro cultural. Colocando en conversación a diferentes actores locales, el método *Assembléia Pública de Olhares* incentiva que se compartan sensaciones y reflexiones a partir de experiencias cotidianas. Quienes participan exponen, entre otras cosas, lo que les paraliza o moviliza, urgencias y lugares de aprendizajes. Durante el proceso se elaboran contenidos y símbolos, se articula un tiempo / espacio para el disenso y

300 Zona de Ação, financiado por SESC São Paulo, formó parte de las actividades del Fórum Cultural Mundial de 2004. En él participaron los colectivos A Revolução Não Será Televisada, Bijari, Contra Filé, Cobaia y Frente 3 de Fevereiro, el Grupo Arte Callejero (Argentina), además de los académicos Suely Rolnik, Brian Holmes y Peter Pal Pelbart.

301 Joana Zatz Mussil, “O espaço como obra. Ações, coletivos artísticos e cidade” (Trabajo Fin de Máster, Universidade de São Paulo, 2012), 196

302 Entrevista personal con Cibele Lucena, de Contrafilé

se desatan los lazos sociales previsto por el sistema. El objetivo es buscar nuevas formas de producción social³⁰³.

Contrafilé inició la asamblea compartiendo cómo se habían sentido al tener que desplazarse hasta la Zona Este de la ciudad, atravesando varias *catracas* en el transporte público. A partir de esa provocación, surgieron “narrativas diversas e inquietantes” sobre la opresión sentida en el cuerpo ante diferentes tipos de *catracas*. Las sensaciones y situaciones compartidas por los participantes eran variopintas: un joven negro que no se sentía bienvenido en una biblioteca, las iglesias evangelistas que se levantan como torniquetes para el cielo, las mujeres embarazadas que se sentían humilladas al tener que someter su cuerpo a los torniquetes y aplastar a sus bebés³⁰⁴. Tras varias sesiones surgió la idea del “*programa para a descatracalização da vida*”, un concepto basado en una palabra inexistente (*descatracalização*), que podría traducirse como “programa para quitar torniquetes de la vida”. Cibele Lucena, integrante de Contrafilé, destaca que las *catracas* podían ser literales o subjetivas:

Había quien veía la *catraca* como símbolo de algo que obstruye, dificulta (...) Existen *catracas* que impiden a las personas llegar físicamente a un lugar, autopistas radiales, avenidas o circunvalaciones urbanas con tráfico difícil. Existen también las *catracas* sociales, las raciales y las históricas, que dificultan la vida de otras maneras³⁰⁵.

En el debate fueron surgiendo conflictos históricos de Brasil, problemas estructurales y coloniales. “A veces los torniquetes era invisibles: no estaban allí, pero como si estuviesen”³⁰⁶. De las discusiones de las asambleas surgió la idea del “Monumento à Catraca Invisível”, que pretendía promover una reflexión sobre las diversas formas de control invisible a las que las personas están sujetas cotidianamente. El monumento fue descrito por Contrafilé como “la inscripción de un hecho portador de futuro”³⁰⁷, como “un gesto cuya potencia tiene sentido socialmente, atraviesa los cuerpos y hace a la gente imaginar que es posible otra ciudad, otro mundo”³⁰⁸. Dos meses después de su instalación, el diario *Folha de São Paulo* publica un reportaje³⁰⁹ sobre la misteriosa *catraca* del largo do Arouche. Unos días después, el mismo medio informa sobre la autoría del colectivo Contra Filé y destaca que la *catraca* “representa un objeto de control biopolítico del capital y del gobierno sobre los ciudadanos”³¹⁰.

303 Zatz, “O espaço como obra, 197

304 Ibíd, 201

305 “Palavra”. Acceso el 8 de junio de 2020 https://www.sescsp.org.br/online/artigo/2684_PALAVRA

306 Entrevista personal con Joana Zatz

307 Ibíd

308 Entrevista personal con Joana Zatz

309 “Catraca invisível ocupa lugar de estátua no Arouche”. Acceso el 8 de junio de 2020 <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm>

310 “Grupo assume autoria da catraca invisível”. Acceso el 8 de junio <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200404.htm>



Figura 46. Protesta del MPL en São Paulo (Agência Brasil / junio 2013), panfleto TarifaZero.org (sin autoría ni fecha) y cartel de André Mesquita (mayo 2013)

La cobertura mediática activó una poderosísima conversación a muchas bandas: hubo una acalorada discusión entre columnistas, el humorista gráfico *Laerte* creó el personaje *Homem-Catraca* como “agente de la descatracalização”, el *Programa para a descatracalização da própria vida* fue incluido en la prueba de portugués de acceso a la prestigiosa Universidad de São Paulo (USP) en 2005³¹¹. Miles de estudiantes tuvieron que elaborar una redacción sobre la acción de un grupo (Contrafilé) “que piensa que hay un exceso de controles que se ejercen sobre los cuerpos y las mentes de las personas, sometiéndolas a constantes limitaciones desagradables”³¹². Durante el examen, los estudiantes quemaron torniquetes en la puerta de la universidad.

Pocos meses después, el Movimento Passe Livre (MPL), nacido en la edición de 2005 del Fórum Social Mundial de Porto Alegre, adoptó una *catraca* en llamas como su principal símbolo. A partir de 2006, el MPL rescató el proyecto de instauración de la *tarifa zero* (gratuidad en el transporte) de la ex alcaldesa de São Paulo Luíza Erundina³¹³ y dirigió su lucha por el *passé livre* para estudiantes hacia una *tarifa zero* universal. Diversos colectivos sociales confluyeron desde entonces en el proyecto y meta campaña Tarifa Zero. El debate se desplazó de una categoría definida (transporte público) “al derecho ilimitado de todas las personas a circular por la

311 “Análise do “Monumento à Catraca Invisível”. Acceso el 8 de junio de 2020 <https://chacombolachas.wordpress.com/2008/03/08/analise-do-%E2%80%9Cmonumento-a-catraca-invisivel%E2%80%9D/>

312 “Temas oficiais dos vestibulares da USP” (de 1990 a 2005). Año 2005. Acceso 8 de junio de 2020 https://vestibular.uol.com.br/redacao/fuvest_temas/fuvest05.jhtm

313 El proyecto de Luíza Erundina data de septiembre de 1990, pero fue duramente atacado por los medios y la oposición. Nunca llegó a implementarse. Más información en Márcia Sandoval Gregori, “Imagens por uma vida sem catracas”, *Revista ARA*, Vol 7, Grupo Museu / Patrimônio FAU-USP, São Paulo, Primavera - verano, 2019, 17-35: 21 y 22

ciudad³¹⁴”. Los colectivos que participaban en la campaña Tarifa Zero introdujeron formas de comunicación y diseño popular, como la literatura de cordel³¹⁵ o la producción de *flyers* con estéticas juveniles (figura 46), para discutir de manera sintética sobre el «derecho a la ciudad» y las posibilidades de una “vida activa, lúdica y humanizada”³¹⁶. En ese contexto, *por uma vida sem catracas* emerge como lema del peculiar renacimiento del imaginario de la *tarifa zero* de Luíza Erundina, condensando el deseo de romper los tabúes sociales establecidos.

Nueva años después del encuentro Zona de Ação, en junio de 2013, el MPL de São Paulo convoca una secuencia de protestas contra el aumento de la tarifa del transporte urbano. Tras un desborde social que nadie previó, la *catraca* protagoniza un aluvión de creaciones gráficas que no está producido por los activistas de los colectivos de la *tarifa zero*, sino por los «desorganizados». *Por uma vida sem catracas* se transforma en el gran lema de las «jornadas de junio», una de las mayores revueltas de la historia de Brasil. Los integrantes del MPL abren todas las manifestaciones con un cartel gigante con el lema (figura 46).

Desde 2004, los discursos generados por el *monumento à catraca invisível* evolucionaron y se multiplicaron, desbordando al colectivo Contrafilé, que asistió como espectador a dicha proliferación³¹⁷. Los desdoblamientos, apropiaciones y resignificaciones de la *catraca* durante la conversación expandida y transmedia tenían ya que ver con algún tipo de “pensamento coletivo, por una sensibilidad social que más grande que nosotras”³¹⁸. ¿Cómo a partir de una práctica artística se llegó a desencadenar una sincronización descentralizada de acciones?

5.1 Saltar el torniquete, liberarse de la opresión

En enero de 2013, Porto Alegre vive las primeras convocatorias de protestas por la *tarifa zero*. Ese mismo enero, un panfleto circulaba por las calles de Recife, capital de Pernambuco, incentivando a la población a no pagar el billete en el transporte urbano. El panfleto afirmaba que resistir es posible y urgente: “No estamos solos en la lucha por una vida digna. ¡Para todos todo, nada para nosotros! ¡La ciudad no se calla! ¡No paguen el pasaje!”. En mayo de 2013, el sitio oficial del Movimiento Passe Livre (MPL) de São Paulo publicó una entrada que contenía un cartel con una lema: *Por uma vida sem catracas*.³¹⁹ Firmado por el MPL de Florianópolis (Santa Catarina) y atribuido al investigador y artista gráfico André Mesquita, el cartel transforma el mapa del Estado de Santa Catarina un puño en alto, pintado de rojo. El lema resurgía y reaterrizaba en un nuevo ciclo de mobilizaciones por la *tarifa zero* que se expandía por diferentes ciudades. Con el escenario de las protestas de la

314 Sandoval Gregori, “Imagens por uma vida sem catracas”, 26

315 Literatura distribuida en pequeños folletos con ilustraciones. Tradicional del noreste de Brasil

316 Sandoval Gregori, “Imagens por uma vida sem catracas”, 32

317 Entrevista personal con Cibele Lucena

318 Entrevista personal con Joana Statz

319 “Por uma vida sem catracas”. Acceso el 10 de junio de 2020 <https://saopaulo.mpl.org.br/por-uma-vida-sem-catracas/>



Figura 47. Izda: Manifestación del Movimento Passe Livre en São Paulo, junio de 2013. Foto: Alé Ribeiro / Folha Press. Dcha: Salto de torniquetes en las calles de São Paulo. Foto: Anónima

«multitud global» que llegaba como rumor de fondo desde varios países del mundo, algo estaba cocinándose en Brasil. Una plataforma digital influyente³²⁰ de los movimientos autónomos reprodujo el panfleto de Recife, que contenía la definición de una acción subversiva concreta denominada *catracaço*: “El *catracaço* es el derecho a resistir, abriendo las puertas traseras del autobús o saltando los torniquetes, garantizando el derecho del pase libre y de la tarifa cero para estudiantes, desempleados y (clases) populares”³²¹.

El *catracaço*, el salto o liberación de los torniquetes del tranporte urbano, era una de las tácticas que el Movimento Passe Livre (MPL) incentivaba desde sus orígenes³²². Un *catracaço* no está al servicio de quien lo ejecuta, sino que se planea para que otros entren gratis en el transporte. Consiste en permitir que el mayor número de personas entre sin pagar, causando perjuicio para las empresas³²³, que en Brasil gestionan los servicios de transporte de las principales ciudades.

Hasta las revueltas de junio de 2013, los *catracaços* habían sido acciones minoritarias y con escasa visibilidad en los medios. La secuencia de actos convocados por el MPL de São Paulo a partir del 6 de junio de 2013 supuso un punto de mutación y un salto cuántico para la táctica *catracaço*. Sobre todo a partir del 17 de junio de 2013, el día que abrió una revuelta generalizada en Brasil, los *catracaços* adquirieron una dimensión masiva. Las imágenes de personas saltando los torniquetes del transporte urbano fluyen desde todos los rincones de Brasil. En las manifestaciones de calle las *catracas* son un objeto resignificado colectivamente y en muchos casos acaban ardiendo. Proliferan festivales callejeros *pula catraca* (“salta torniquete”), en los cuales la gente salta performática y festivamente *catracas*

320 18 Janeiro 2013 (BR-PE) “Catracaço em Recife”, *passapalavra.info*. Acceso 9 de junio de 2020 <https://passapalavra.info/2013/01/70910/>

321 *Passe livre y tarifa zero*, reivindicaciones históricas de muchos movimientos, devinieron en Brasil nombre de colectivos en diferentes ciudades

322 José Antonio G. de Pinho (ed), *Artefatos digitais para mobilização da sociedade civil: perspectivas para avanço da democracia* (Salvador: EDUFBA, 2016), 145

323 “Como fazer um catracaço?” Acceso el 9 de junio de 2020 <https://dalinobusao.wordpress.com/2010/05/21/como-fazer-um-catracaço/>



Figura 48. Imágenes de ‘catracaços’ en el metro de Río de Janeiro, en febrero de 2014.
Fotos vía: @brnasruas (izda) y @takethesquare (dcha)

de metal, de plástico o de cartón (figura 46). El «ciclo transmatérico de la imagen»³²⁴ incentivó reapropiaciones, propagaciones emocionales, reagrupaciones, vínculos afectivos y pertenencias temporales encarnadas en un espacio urbano de cientos de ciudades que volvió a ser público y común. ¿El *Programa para a descatalização da própria vida* había encontrado por fin su espacio, su tiempo y sus agentes descatalizadores? ¿Soñó alguna vez Contrafilé con una ejecución liberadora tan multitudinaria e interclasista contra todas las *catracas* que oprimen a las personas?

El diagrama gráfico creado para el *Programa* en 2004 incluía una descripción textual que conectaba diferentes conceptos con flechas, creando un círculo (figura 45). La “inauguración de un hecho portador de futuro” precede a la “inscripción del hecho en la vida pública”, prolifera “la potencia vital”, convierte una “situación dada” en una “situación transformada”, posibilita la “identificación de una urgencia”, para concluir en una “formalización de la urgencia en un símbolo que la revele”. El diagrama concluye circularmente en el paso primero. ¿El “hecho de portador de futuro” era un monumento, la conversación que lo posibilitó o una acción?, ¿el *Programa* estaba invocando e incentivando un *catracaço*?

Joana Zatz, integrante de Contrafilé, considera que la “potencia del trabajo alrededor de la *descatalização* reside en la posibilidad de *desfragmentar* los discursos, comprendiéndolos como proceso de producción social e invirtiendo la forma de funcionamiento selectiva de los discursos hegemónicos³²⁵”. La *catraca* elevada a la categoría de símbolo condensa malestares dispersos y se dota de potencia colectiva. El proceso de construcción subjetiva de la percepción colectiva de la *catraca* contiene diversos movimientos de abertura y síntesis, así como una evolución. Según la semiótica de Peirce (2007), la *catraca* empezaría siendo un icono referido al objeto (torniquete físico) al que denota en virtud de caracteres que le son propios³²⁶. La inscripción inicial de la *catraca* generó otras inscripciones y discursos: “una conversación inicial con referentes de la Zona Este (de São Paulo) produjo una

324 Ver apartado 2.3

325 Zatz, “O espaço como obra”, 214

326 Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1974).

primera síntesis (el monumento), que fue inscrita en la ciudad y llevó a un desborde y a una agitación de sensibilidades que generaron nuevos hechos”³²⁷.

En un momento dado, la *catraca* icónica se auto-representa y deviene un objeto nuevo, con funciones nuevas. Después de que cientos de miles o incluso millones de brasileños empezasen a percibir la *catraca* como metáfora de opresiones, vigilancias y frustraciones, la *catraca* se transforma en un símbolo. La relación de un símbolo con su objeto –de la *catraca invisível* con los torniquetes físicos– se da “en virtud de la idea de la mente utilizadora del símbolo, sin lo cual no habría tal conexión”³²⁸. Sin embargo, la *catraca*, más que símbolo cerrado, provocó agenciamientos, en el sentido que le dan al término Deleuze y Guattari³²⁹. La sistematización cartográfica de experiencias dispersas realizada por Contrafilé desembocó en una *catraca* abierta a una multiplicidad de voces que posibilita la transformación de eventos aislados³³⁰. Al colocar un discurso al lado del otro, al conectar elementos dispersos con vocación narrativa, el *Programa para a descatalização da própria vida* se convirtió en palabras de Brian Holmes en un “dispositivo para la articulación de una enunciación coletiva”³³¹.

La *catraca* se convirtió en uno de los principales dispositivos de enunciación de las revueltas de junio de 2013 de Brasil como consecuencia de la temporalidad prolongada del debate sobre la *descatalização* y de la dimensión masiva del mismo.

5.2 Cuerpo vibrátil translocal

A finales del año 2013, algunos integrantes del MPL de São Paulo viajaron a Ciudad de México para participar en un encuentro. Su llegada coincidió con el surgimiento del *hashtag* #PosMeSalto y las primeras acciones contra el aumento de la tarifa del transporte público. El salto de torniquete, una táctica usada por el movimiento Metro Popular, se enriqueció con el repertorio y energía de los *catracaços* brasileños. Tras algunas asambleas, los *catracaços* se generalizan en Ciudad de México³³². En la

327 Zatz, “O espaço como obra”, 226

328 Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 58

329 “Según un primer eje, horizontal, un agenciamiento comporta dos segmentos, uno de contenido, otro de expresión. De un lado es agenciamiento maquínico de cuerpos, de acciones y pasiones, mezcla de cuerpos reaccionándose; del otro lado, agenciamiento colectivo de enunciación, de actos y de enunciados, transformaciones incorpóreas de los cuerpos. Según un eje vertical, el agenciamiento tiene al mismo tiempo lados territoriales o reterritorializados”, Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol 2 (São Paulo: Ed. 34, 2004), 29

330 Zatz, “O espaço como obra”, 214

331 Brian Holmes y Marcelo Expósito. “Brian Holmes entrevistado por Marcelo Expósito, Estéticas de la igualdad, Jeroglífos del futuro”, *Revista Brumaria* 5 (Madrid, Asociación Cultural Brumaria, 2006), 146

332 “El 31 de julio de 2013 apareció el primer meme contra el aumento del precio del metro, usando el *hashtag* #NoAlAumentoDelMetro. Entre julio a diciembre se impulsaron #MetroPopular y #PosMeSalto. El primero salto de torniquetes de #PosMeSalto se realizó el 07 de diciembre, en la estación de Bellas Artes. El 16 de diciembre tuvo lugar una asamblea en contra el aumento del metro”, que contó con la presencia de miembros del MPL de São Paulo” Gutiérrez, “Nuevas dinámicas”, 31 y 32



Figura 49. Saltos de torniquete en Estambul (Al Jazzera / The Stream, 02/2014), convocatoria de #StopPujadas en Barcelona (02/14) y de #PosMeSalto en Ciudad de México (12/13)

estación del metro Coyoacán, los bailarines Andrea Zolá y Enrique Melgarejo de la Academia de la Danza Mexicana organizaron *#PosMeSalto en Danza*³³³, con saltos estilizados de torniquetes (figura 51) y una sesión fotográfica que acentuó la performatividad de la acción. Los *catracaços* de #PosMeSalto obtuvieron apoyo inmediato del ecosistema digital de los principales actores del ciclo de protestas de la «multitud global».

Desde inicios de 2014, los *catracaços* de Brasil se conectarían en una sincronía global de acciones gracias a *hashtags* como #YoNoPago y #stoppujadestransport (España) #AkbiBasmaTurnikedenAtla (Turquía), #WeDontPay (Estados Unidos), #EvasiónMasiva (Chile), #saltailtornello (Italia) o #planka (Suecia), entre otros. En la sincronización global tuvieron un papel vital TakeTheSquare y @15Mbcn_int, brazos internacionales del 15M español. Un *tuit* de TakeTheSquare de inicios de 2014 llamaba a nueva “revolución urbana” global basada en *catracaços*:

#UrbanRevolution = #tarifazero #passelivre #posmesalto #freetransit #planka
#WeDontPay #stoppujadestransport #AkbiBasmaTurnikedenAtla³³⁴

La proliferación de *catracaços* por el mundo y la propagación en red de sus imágenes retroalimentó a las luchas brasileñas. A finales de enero, tras una manifestación del MPL en de Río de Janeiro, tuvo lugar uno de los mayores *catracaço* de la historia (figura 48)³³⁵, cuando cientos de personas saltaron los torniquetes en la estación de tren Central do Brasil. Unos días después, nació el bloco carnavalesco Pula Catraca en Belo Horizonte, incentivando *catracaços* lúdicos y festivos³³⁶. De organizar pequeños *catracaços* en la periferia de las ciudades de Brasil en la década de los dos mil, el MPL se vio inmerso en una sincronización multitudinaria y global de cuerpos saltando torniquetes que nadie controlaba. De

333 “#PosMeSalto, una performance de danza contemporánea”. Acceso el 11 de junio de 2020 <https://vivirmexico.com/2013/12/posmesalto-performance-danza-contemporanea>

334 <https://twitter.com/takethesquare/status/422044116214902784>

335 “Rio: em protesto na Central, centenas pulam catracas”. Acceso el 10 de junio <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/01/28/rio-em-protesto-na-central-centenas-pulam-catracas.htm?cmpid=copiaecola>

336 Pula Catraca se fraguó durante el segundo semestre de 2013. Acceso 12 de junio de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=AsSPuN5KdZQ>

práctica minoritaria heredera del espíritu de la «diversidad táctica» de la anti-globalización, el *catracaço* pasó a ser una estrategia de «producción de presencia» de los «desorganizados» de la «multitud global».

La mexicana Rossana Reguillo define la «producción de presencia» como:

El conjunto de procesos, dispositivos y estrategias simbólicas, desplegadas por el movimiento en el espacio público, a través de los cuales genera contenidos, discusión, visibilidad que obliga a los medios de comunicación convencionales a modificar la agenda pública y construye caminos alternos para propiciar la acción conectiva³³⁷.

Para la autora no se puede entender la «producción de presencia» al margen de un espacio público expandido en el que se hibridan las calles, las redes sociales digitales y los medios de comunicación de una esfera global con múltiples escalas³³⁸.

Una persona inscrita en un ritual colectivo de salto de torniquete conforma un instantáneo cuerpo colectivo en un territorio concreto y un «cuerpo político translocal» ensamblado en *catracaços* múltiples. Un *catracaço* colectivo abre el cuerpo al cuerpo del otro. El cuerpo del otro pasa a ser lo que Suely Rolnik denomina una «presencia viva» con la cual “construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad”³³⁹. La «presencia viva» está hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándose así parte de nosotros mismos³⁴⁰. Somos-otro, son-nosotros, somos. El uso de *a gente* en el portugués brasileño, literalmente “la gente”, revela un agenciamiento colectivo de la otredad. *A gente* suele usarse como sinónimo de “nosotros”, posibilitando frases como *a gente pula uma catraca*, que significa “saltamos un torniquete”. Pero también puede usarse para la primera persona del singular, para el yo. No es un yo aislado e individual, sino un yo que presupone un otro, un colectivo, un nosotros potencial. Al pronunciar *a gente pula uma catraca* podemos referirnos a nosotros mismos, pero inscribiéndonos en un nosotros performativo que ocurrió o va a ocurrir, en una forma-devenir del «estar-junto».

El *catracaço da gente* disuelve las figuras de sujeto y objeto, y con ellas aquello que separa el cuerpo del mundo. Nuestros cuerpos se transforman en lo que Suely Rolnik denomina «cuerpo vibrátil», un cuerpo con una segunda capacidad de los sentidos en su conjunto en su relación con los otros. El *catracaço* y sus rituales, la quema de *catracas* en el espacio público mientras suenan cánticos o los festivales callejeros de

337 Reguillo, *Paisajes insurrectos*, 121

338 *Ibíd*, 122

339 Suely Rolnik, “Geopolítica del rufián”, *Revista RAMONA*, Buenos Aires, diciembre de 2006: 10

340 *Ibíd*, 11



Figura 50. Imágenes del bloco Pula Catracas de Belo Horizonte, 2019

salto de torniquetes tejen una red de «cuerpos vibrátiles» que tienen “el poder de vibración de las fuerzas del mundo”³⁴¹. Revirtiendo el giro perverso del torniquete, el *catracaço* “crea un verdadero caleidoscopio de nuevas posibilidades de vida y nuevas ciudades sin amarras”³⁴². En ese proceso de afirmación de la vida, los territorios se construyen en base a las urgencias indicadas por las sensaciones, por las señales de la «presencia viva» del otro en nuestros «cuerpos vibrátiles». La vida sin torniquetes, para ser discurso político efectivo al servicio de causas concretas, tiene que ser primero reverberación de las subjetividades en el cuerpo *da gente*, resonancia sensorial, pulsión de vida que “respira el mismo aire del tiempo donde van abriéndose posibles en la existencia individual y colectiva”³⁴³. Saltar un torniquete es un gesto de política prefigurativa.

Cuando los bailarines Andrea Zolá y Enrique Melgarejo vuelan sobre los torniquetes del metro de Ciudad de México elevan el rumor de lo múltiple a coreografía. Detienen en un instante, en un mismo cuadro, el espíritu de la protesta, la desobediencia civil y la presencia viva de quienes observan³⁴⁴. Interrumpen el orden sensible con una nueva cotidianidad desmercantilizada y hacen carne la promesa de una vida sin torniquetes. La sesión fotográfica de *#Posmesalto en danza* prolongó ese espíritu *descatrazalizado* en momentos posteriores, desencadenando una secuencia volátil de tiempos, territorios y subjetividades oblicuas. Somos *a gente* o llegaremos a serlo, porque no estamos solos, porque queremos volar juntos. Los

341 *Ibíd*, 11

342 Sandoval Gregori, “Imagens por uma vida sem catracas”, 34

343 Rolnik, “Geopolítica del rufián”, 18

344 “#PosMeSalto, un performance de danza contemporánea”, <https://vivirmexico.com/2013/12/posmesalto-performance-danza-contemporanea>



Figura 51. Performance '#PosMeSalto en danza' de los bailarines Andrea Zolá y Enrique Melgarejo en Ciudad de México. Fotos: Pablo Tonatiuh Álvarez y Lilian Marisol Hernández (12/2013)

desfiles del grupo de carnaval Pula Catraca por las calles de Belo Horizonte deambulan por la ciudad arrastrando a multitudes que cantan, tocan persuasión o bailan. Redescubriendo rincones de la ciudad, parándose en lugares emblemáticos o circulando por espacios poco transitados, incluso prohibidos, los *foliões*³⁴⁵ despliegan un mundo. Y escenifican saltos de *catracas* al ritmo de la *marchinha*³⁴⁶ musical de cada año, embadurnados de purpurina, enmascarados, siendo cuerpo colectivo. Los *foliões* de Pula Catraca irrumpen en el metro, en los autobuses, allá donde existan torniquetes que pongan trabas a la circulación de los cuerpos por la ciudad. En medio de una avenida, el bloco para. La *catraca* se coloca entre los cuerpos. Y arde sobre cartones, maderas o papeles en llamas. Entonces, la *porta estandarte*³⁴⁷ salta, vuela, enarbolando la bandera del bloco (figura 50).

El bloco continúa en su deriva por la ciudad, en su entretejer de cuerpos bailantes. Las imágenes del salto sobreviven como huellas del monumento efímero de los cuerpos vibrátiles. Las imágenes arden, reviven, se consumen, mientras atraviesan una época que ha dejado la huella calcinada de su reverso. Durante / después, sobre las brasas, tras completar el proceso de *descatralização*, los tiempos sublevados de la «multitud global» devienen, por fin, pulsión de vida.

345 Como se conoce a quienes participan festivamente en el carnaval

346 La *marchinha* es el formato musical de las canciones compuestas exclusivamente para el carnaval. Cada bloco callejero tiene una, que es compuesta a lo largo del año, en un proceso colectivo.

347 La *porta estandarte* es una persona que lleva el estandarte o bandera del bloco de carnaval, o de una escuela de samba, si fuera el caso.



Figura 52. Izda: Billetes falsos lanzados por Occupy Wall Street, 2011. Dcha: Occupy Design UK

6. Conclusiones

2011 no fue 1968³⁴⁸. Las revueltas globales interconectadas de 2011-15 no fueron una consecuencia lineal de la antiglobalización. Ni el sujeto colectivo ni las dinámicas organizacionales / comunicativas ni la producción de estética se ajustaron a lógicas de insurgencias previas. A pesar de que en algunos países como Brasil las formas y estéticas de la antiglobalización siguieron presentes, las revueltas globales de 2011-15 supusieron más ruptura que continuidad. El formato acampada sustituyó a la *rave-festival* callejero. La diversidad táctica, con la excepción de Brasil donde existieron *black blocs* y *pink blocs*, fue reemplazada por cierta sincronidad y unidad de acción. La autoría colectiva y el anonimato fueron radicales, hasta el punto de que cuesta encontrar cartelería autoral, salvo en Occupy Wall Street, donde siguió predominando la creación individual. Las insurrecciones del 2011 quebraron la brecha entre pensamiento y práctica, hicieron patente la interdependencia de los cuerpos y provocaron una serie de desplazamientos todavía inacabados.

El sujeto político «multitud global», con su vertiente ciudadanista populista «la gente», emergió en una era de conexión digital, hibridación de espacios físicos y virtuales y multiplicidad de dispositivos tecnológicos. La exuberancia de información y visualidades surgidas de dichos dispositivos, así como la circulación físico-digital de las imágenes, facilitó la producción translocal del común por parte de una «multitud global» que fue desapareciendo a partir de 2016. La irrupción de líderes personalistas y nuevos partidos políticos, así como la creciente fuerza de los algoritmos en las redes sociales digitales dificultaron las conexiones transversales e interrumpieron la continuidad de la «multitud global». Las revueltas de 2019 de Hong Kong, Chile o Líbano no tuvieron apenas conexión entre ellas, mucho menos una conjunción visual translocal como la del ciclo estudiado en esta investigación.

La «multitud global», con sus dinámicas de anonimato y acción / identidad colectiva, rechazó la iconicidad clásica. ¿Cómo representar algo si el icono es la historia³⁴⁹ condensada en una plaza o la ocupación del espacio³⁵⁰ en sí misma es el (im)posible elemento iconográfico?

348 Rizk, "2011 is not 1968"

349 Hylding, *Cairo: images in transition*, 17

350 Mitchell, "Image, Space, Revolution", 9



Figura 53. Los billetes estampados con ‘Quem Matou Herzog?’ pertenecen a ‘Intervenções em circuitos ideológicos - Projeto célula’ (1975) de Cildo Meireles, que denunciaba la desaparición del periodista Vladimir Herzog. ‘Cadê Amarildo?’, relectura durante las protestas de 2013, denuncia la desaparición del obrero Amarildo Dias de Souza. #FuckFifa protestaba contra el Mundial de Fútbol de 2014.

¿Cómo entender las estéticas de una acción social y artística si el espacio es la propia obra?³⁵¹ Las imágenes a vista de pájaro de las acampadas, las fotografías de la cotidianidad de las mismas (algunas precarias tomadas por los propios participantes) y los trazos de los «dibujantes situados» de las plazas desplegaron una «iconicidad otra». Lo colectivo, lo blando, «lo menor», las culturas de cualquiera y la vida cotidiana de la «multitud global» desplegaban una «iconicidad otra» que respondía a la crisis general de la representación, desde su vertiente visual y artística. La visualización del día a día de las acampadas, de acciones colectivas como comer, dormir, limpiar o cuidar un huerto, tuvo una función performativa de construcción de mundo, ensalzó el placer de los vínculos sociales y la conexión entre las personas. Las imágenes surgidas en las entrañas de la «multitud global», ya fueran de vida cotidiana de una acampada o de una acción sincronizada como un *catracaço*, derivaron en la conjunción de un movimiento translocal. La «conjunción visual» de la «multitud global» supuso una re-invencción de la cotidianidad a partir de estrategias de construcción de mundo y de la resistencia esperanzada que conlleva el establecimiento de un lugar³⁵².

Un nuevo «régimen transmatérico de la imagen» desbordó métodos o conceptos como la remezcla, la convergencia cultural o la posfotografía. El ejemplo de la *performance* del turco Erdem Gündüz, el Duranadam, el hombre quieto, ilustra bien un «ciclo transmatérico de la imagen» que va más allá de la circulación transmedia de las imágenes, propiciando un cambio de cuerpo de las mismas³⁵³ y la retroalimentación de la esfera física y la digital. El «ciclo transmatérico de la imagen» rematerializa lo disperso, repara vínculos sociales dañados, produce nuevas relaciones y constituye comunidades de sentido y de sentimiento. La apropiación comunitaria de las imágenes está vinculada a una estrategia de construcción territorial.

351 Zatz, “O espaço como obra”, 2012

352 Certeau, *La invención de la cotidianidad*, 45

353 Ver apartado 2.3

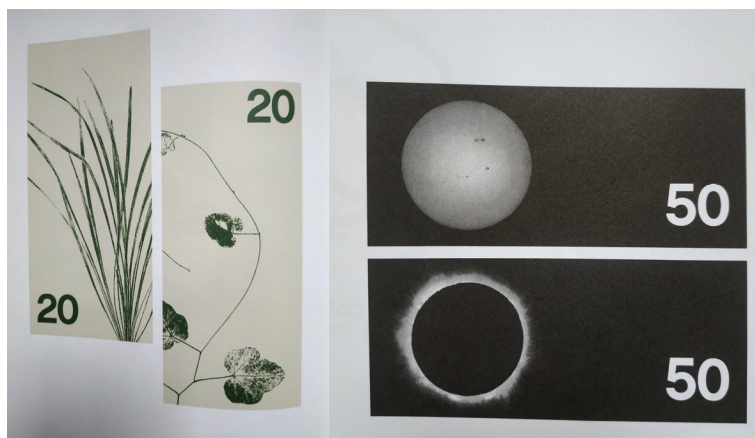


Figura 54. Billetes naturales para una nueva estética. 'Guerra de Memes', Revista Adbusters, 2012

Durante el ciclo de revueltas de la «multitud global», una performance tan simple como la del Duranadam provoca una apropiación, réplica y adaptación inmediata a un nivel masivo que no habría sido posible ni en 1968 ni en 2001. El Duranadam catapulta en el tiempo un tipo de imaginario que no sale de la mente para proyectarse hacia fuera, sino que emana de los cuerpos y del contagio-contacto de sus imágenes. Los imaginarios del ciclo de revueltas 2011-15 se tejen a partir de las prácticas sociales, de los haceres, de imágenes que reestructuran cosas que ya son visibles³⁵⁴. Durante las acampadas, los imaginarios no se construyen con una imaginación separada del mundo físico, sino a partir de prácticas colectivas. Los imaginarios de la «multitud global» no se ocupan apenas de especular sobre cómo funciona el mundo y cómo podrían llegar a funcionar los vacíos, los huecos, las insuficiencias de lo que sabemos. Tampoco son apenas representaciones simbólicas de lo que ocurre, sino un lugar de elaboración de insatisfacciones, deseos y búsqueda de formas de vida³⁵⁵.

Las acampadas en el espacio público alteran el orden de lo sensible, inventan un espacio y abren un tiempo propio. Los objetos se reconfiguran y resignifican en una nueva red de vínculos, en otra lógica relacional. La dinámica de *em-plazamiento* dota de un lugar a las prácticas, a los imaginarios, a los cuerpos, a la palabra³⁵⁶. Las imágenes de las acampadas, así como otras acciones colectivas, activan una ficción que socava el orden de lo posible, potencia un «estar-junto» disensual, posibilita comunidades emancipadas y anticipa en el aquí-y-ahora utopías por venir. Las «micro-utopías en red³⁵⁷» desplegadas en el presente sustituyen las utopías futuras. A su vez, las prácticas del cuerpo colectivo en el espacio público supone una «desvisualización» del orden, de las estructuras y de las jerarquías previas.

354 "Conversación de Jacques Rancière con Aurora Fernández-Polanco". Acceso 18 de junio de 2020 <http://re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/175/234>

355 Alicia Lindón, "Diálogo con Néstor García Canclini: ¿qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?", *Eure* (Santiago de Chile) 33, no. 99, 2007: 90 y 93

356 Reguillo, *Paisajes insurrectos*, 76

357 Bernardo Gutiérrez, "Microutopías en red: los prototipos del 15M", *20minutos.es* (12 de mayo de 2013)

La «multitud global» tuvo la capacidad de «producción de presencia», mecanismo que desencadena discursos, impacto mediático y cosmovisiones. Por otro lado, las metodologías colectivas surgidas durante las acampadas y ocupaciones del espacio público (asambleas, micrófono humano) tuvieron un profundo carácter performático. Los lenguajes y códigos desarrollados constituyeron una rupturista «sintaxis cívica». La «multitud global», con sus estrategias de construcción de mundo / lugar, posibilitaron lo que Hanna Arendt denominó «espacio de aparición», en el cual las personas aparecen de manera explícita. El «espacio de aparición» cobra existencia siempre que las personas “se agrupan por el discurso y la acción, y precede a toda constitución de la esfera pública”³⁵⁸. El «régimen transmatérico de la imagen» y las dinámicas de la «multitud global», eso sí, van más allá de la esfera pública burguesa, al introducir contraimaginarios y prácticas insurgentes.

Las luchas turcas y brasileñas alrededor de los «bienes comunes urbanos» desbordaron el objetivo de proteger espacios verdes: pusieron en marcha «prácticas-tierra» (otra relación de respeto y simbiosis con el planeta) en el corazón de las megalópolis. Las imágenes de la vida cotidiana de los parques ocupados de Turquía y Brasil y la cartelería en su defensa reforzaban una co-pertenencia que apelaba simultáneamente al espacio natural a proteger y al nuevo cuerpo colectivo. La hibridaciones de cuerpos humanos y vegetación en los dibujos e ilustraciones de ambos países esbozaban otra forma de habitar el mundo, de entrelazar los propios cuerpos a un tejido de vida en constante evolución.

En el caso de Brasil, la existencia de la Aldeia Maracanã reveló la potencia de una «cosmopolítica» que incluye a actores no-humanos, una política abierta al cosmos que ve al mundo como necesariamente poblado de mundos. De las prácticas de resistencia y creación del común de Brasil surge una alianza que reactiva la magia y retoma la tierra, que riega las relaciones sociales y hace brotar nuevas subjetividades. De esta alianza nace una nueva estética de la sostenibilidad que conecta el profetismo indígena a los movimientos de la «multitud global» que intentan deshacer el hechizo del capitalismo³⁵⁹.

Las abundantes creaciones gráficas, acciones y performances cuestionando el dinero³⁶⁰ y la mercantilización de la vida (figuras 52, 53 y 54) revelan cierto anhelo de deshacer los vínculos comerciales. Las prácticas sociales de la «multitud global» fueron destellos de una vida desmercantilizada, imágenes-promesa de una vida sin torniquetes mercantiles. Cuando el Atêlier de Dissidências Criativas desinfecta con

358 Hanna Arendt, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, [1958] 2009), 222

359 Renato Sztutman, “Um acontecimento cosmopolítico: O manifesto de Kopenawa e a proposta de Stengers”. *Mundo Amazónico*, 10(1), 2019: 21

360 En la acampada de Occupy Wall Street había una caja con dinero, en la que cualquier persona podía coger o dejar dinero. Claire Tancons, “Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility”, *e-flux.com* (30 de diciembre de 2011)

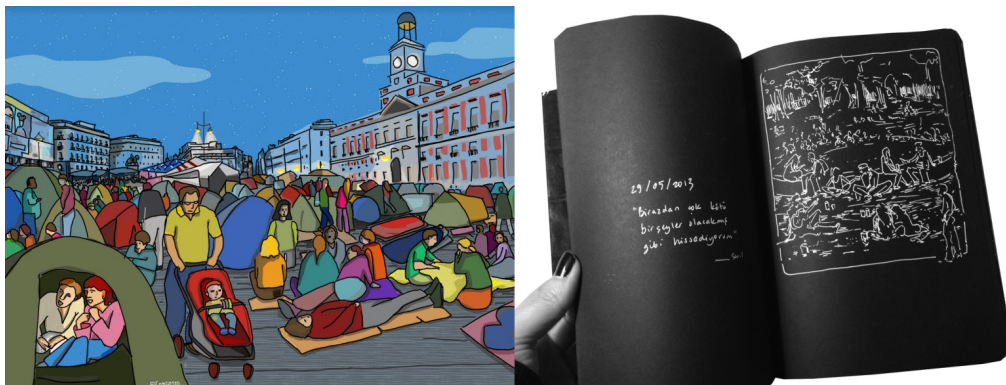


Figura 55. Izda: Ilustración de Raquel Congosto sobre la Acampada Sol de Madrid Dcha: dibujo de la acampada del parque Gezi de Estambul de Gomus Ozdes

purpurina³⁶¹ el pleno del Ayuntamiento de Río de Janeiro o se lanzan al aire billetes falsos durante la acción *Orgy of the rich*³⁶² en la sala de subastas de arte Sothesby's de Londres, la «estética de la protesta» brilla, deslumbra, ilumina, siendo ya otra cosa: arte-casi-vida.

Practicar el espacio, ocuparlo, es más que un acto de rebeldía. Es repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia: es *ser otro* en el lugar y pasar al otro³⁶³. Desde las insurrecciones de 1968 muchos artistas utilizaron situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados y anti-mercado, intentando borrar la línea entre arte y vida³⁶⁴. En las plazas ocupadas por la «multitud global» cada participante era, comprobación póstuma de una de las grandes máximas de Joseph Beuys, un artista, un agente *vivificador*. No se trata ya de articular «modos de hacer», «estéticas de la protesta» subversivas o tácticas astutas al servicio de una causa. Los «modos de hacer» devienen «modos de estar». ¿Las formas de vida y sus relaciones no son la última frontera del arte vislumbrada por Claire Bishop³⁶⁵? Los «modos de estar» son nuestras formas de vida sin torniquete. «Modos de estar» regidos por la nueva estética que propuso *Adbusters* en 2012.

Si es que vamos a seguir adelante otros mil años. Tendremos que elaborar una nueva narrativa, un nuevo guión ... un nuevo tono, estilo, sentimiento, humor... una nueva estética... una nueva forma de «estar» en el mundo. Tendremos que iniciar un impulso global, una insurrección espiritual. Tendremos que usar la creatividad para destruir el viejo mundo, la vieja estética comercial y parir un nuevo sentido de la belleza³⁶⁶.

361 Gutiérrez, *Saudades de junho*, 79

362 Serafini, "Subversion through Performance", 329

363 Certeau, *La invención*, 122

364 Claire Bishop, "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos". Acceso el 16 de junio <https://eleco.unam.mx/el-giro-social-la-colaboracion-y-sus-insatisfacciones/>

365 Ibíd

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la modernización*. Ediciones Trilce, Montevideo, 2001
- Acevedo, Carlos (Ed). *CT o la cultura de la Transición : crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012
- Arendt, Hanna. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, [1958] 2009
- Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Acceso el 7 de abril de 2020 <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>
- Blanco, Paloma, Marcelo Expósito, Jesús Carrillo, Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a y Jordi Claramonte. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (1ª ed., Focus, 6). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001
- Beuys, Joseph. *Cada hombre, un artista : conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Visor, 1995.
- Brünzels, Sonja y Grupo autónomo a.f.r.i.k.a. *Manual de guerrilla de la comunicación* (1a ed.). Barcelona: Virus, 2000
- Castells, Manuel. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2010
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, [1990] 2000
- Didi-Huberman, George, Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario Arte Contemporáneo, & Jeu de paume (Gallery : France). (2018). *Subelevaciones* (Primera edición ed., Muac, 064). Paris: Jeu de Paume.
- Didi-Huberman, George et al. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Ediciones arte y estética, 2013
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: El Ojo de la Historia*, 1. Pensamiento, 4. Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2008
- Fernández Polanco, Aurora. *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao: Consonni, 2019

Garcés, Marina. *Un mundo en común* (Serie general universitaria, 131). Barcelona: Bellaterra, 2013

Gerbaudo, Paolo

Tweets and the streets : Social media and contemporary activism. Londres: Pluto Press, 2012

The mask and the flag : Populism, citizenism and global protest. New York: Oxford University Press, 2017

Glaser, Milton, Ilic Mirko, Steven Heller y Tony Kushner. *Diseño de protesta*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006

Guattari, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, [1989] 1990

Gutiérrez, Bernardo

#24H. Barcelona: Dpr-Barcelona, 2012

Pasado Mañana. Barcelona: Arpa, 2017

Saudades de Junho. Porto Alegre: Liquid Books, 2020

Gutiérrez, Bernardo, Alana Moraes, Jean Tible, Henrique Parra, Hugo Albuquerque y Salvador Schavelzon. *Junho: Potência das ruas e das redes*. Fundação Friedrich Ebert Brasil: São Paulo, 2014

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborg y mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995

Hardt, Michael, y Antonio Negri

Commonwealth. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2009

Multitud: guerra y democracia en la era del imperio. Madrid: Debate, 2004

Hylding Dal, Mikala. *Conceptos viajeros en las humanidades : una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009

Hylding Dal, Mikala (ed). *Cairo : Images of transition : perspectives on visuality in Egypt, 2011-2013*, Urban studies, Bielefeld: Transcript Verlag, 2013

Ingold, Tim. *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. Nueva York: Routledge, 2011

Kopenawa, Davi y Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, [2010] 2015

Hariman, Robert, y John Lucaides. *No caption needed: iconic photographs, public culture and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007

Khatib, Lina. *Image politics in the middle east : the role of the visual in political struggle*. Londres, Bloomsbury Academic, 2013.

Lasn, Kalle y Media Foundation (Organización). *Guerra de memes: La destrucción creativa de la economía neoclásica*. Nueva York, Interzone Industries, 2012

Löwy, Michael. *Révolutions*. Paris: Hazan, 2000

Mesquita, André. *Insurgências poéticas: Arte ativista e ação coletiva* (1a edição ed.). São Paulo: FAPESP, 2011

McGarry, Aidan et al (Eds). *The aesthetics of global protest : Visual culture and communication* (Protest and social movements). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020

Mirzoeff, Nicholas. *How to see the world*. Londres, Pelican, 2015

Moles, Abraham. *El afiche de la sociedad urbana*. Buenos Aires: Paidós, 1976

Moreno Caballud, Luis. *Culturas de cualquiera: Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español*. Boadilla del Monte (Madrid): Acuarela Libros, 2017

Mroué, Rabih, Aurora Fernández Polanco, Bilal Khbeiz, Pablo Martínez, Simón, Alejandro Simón & Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid). *Rabih mroué: Image(s), mon amour : Fabrications*. Madrid: CA2M, 2013

Nunes, Rodrigo. *The Organisation of the Organisationless: Collective Action After Networks*. Londres, Mute - Post Media Lab, 2014

Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel : La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010

Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974

Ramírez Blanco, Julia. *Utopías artísticas de revuelta : Claremont road, reclaim the streets, la ciudad de sol*. Madrid: Cátedra, 2014

Rancière, Jacques

El reparto de lo sensible (Arte&estética). Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014
El Espectador Emancipado. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010

El Espectador Emancipado. 1ªed. Ensayo. Castellón: Ellago, 2010
O Desentendimento. São Paulo: Editora 34, 1996

Reguillo, Rossana. *Paisajes insurrectos : Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Barcelona: Ned, 2017

Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Porto Alegre: Sulina, [1989] 2006

Ross, Kristin. *Lujo comunal : El imaginario político de la comuna de París* (Pensamiento crítico, 53). Tres Cantos (Madrid): Akal, 2016

Rovira, Guiomar. *Activismo en red y multitudes conectadas : Comunicación y acción en la era de internet* (Antracyt). Barcelona: Icaria, 2017

Sampson, Tony D. *Virality : contagion theory in the age of networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. México DF: Era, 2000

Stengers, Isabelle. *Cosmopolitiques*. París, La Découverte, [1997] 2003

Tible, Jean. *Marx selvagem*. São Paulo: Anna Blume, 2013

Tascon, Mario, y Yolanda Quintana. *Ciberactivismo : Las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas* (Los libros de la catarata, 419). Madrid: Catarata, 2012

Toret Medina, Javier, y Antonio Calleja-López (Eds). *Tecnopolítica y 15m : La potencia de las multitudes conectadas*. Barcelona: Editorial UOC, 2015

Vega, Óscar. *Errancias: apertura para vivir bien*. La Paz: Muela del Diablo Ediciones, 2011

Agradecimientos

Agradezco a Aurora Fernández Polanco, tutora de este Trabajo Fin de Máster (TFM), por su escucha, perspectivas múltiples y apertura. También a los siguientes profesores del Máster en Investigación en Arte y Creación (MIAC) de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid con quienes realicé alguna tutoría: Jaime Vindel, Lila Insúa, José María Parreño, Pablo Couso, Jaime Muñárriz, Luis Mayo y Yera Moreno. También a José Enrique Mateo León, por las referencias que me facilitó.

Doy las gracias a quienes investigaron las estéticas de protesta del ciclo antiglobalización, especialmente a las personas involucradas en la edición del libro *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Marcelo Expósito, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Grupo autónomo a.f.r.i.k.a), así como a Wu Ming (sobre todo a Wu Ming 1) y John Jordan.

Extiendo el agradecimiento a las personas del ecosistema de las revueltas interconectadas 2011-15 me han brindado apoyo, referencias o contactos, o me han prestado su tiempo para conversar en formatos flexibles de entrevista: Sofía Gallisá, Begüm Özden, Zeyno Pekünlü, Paulinho Fluxus, Larissa Teixeira Bery, Vicente Rubio, Enrique Flores, Carla Boserman, Clara Megías, Viktoria Lomasko, Benjamín Ardití, Ezequiel Reyes, Rossana Reguillo, Carolina, Salvador Schavelzon, Jean Tible, Julia Ramírez Blanco, Aidan McCarry, Felipe Brait, Pablo de Soto, Marco Vulgo, Pedro Inoue (director de arte de *Adbusters*), Joana Zatz y Cibeles Lucena.

Mi agradecimiento especial a los y las participantes de la lista de mail *squares*, de *takethesquare.net*, por estar siempre ahí desde 2011 y por seguir estando.